BIBLIOTHÈQUE DE L'ART DÉCORATIF

L'AMEUBLEMENT FRANÇAIS SOUS LA RENAISSANCE



L'AMEUBLEMENT FRANÇAIS
SOUS LA RENAISSANCE



CRÉDENCE ÉCOLE BOURGUIGNONNE *Musée du Louvre*

BIBLIOTHÈQUE DE L'ART DÉCORATIF

L'AMEUBLEMENT FRANÇAIS SOUS LA RENAISSANCE

PAR

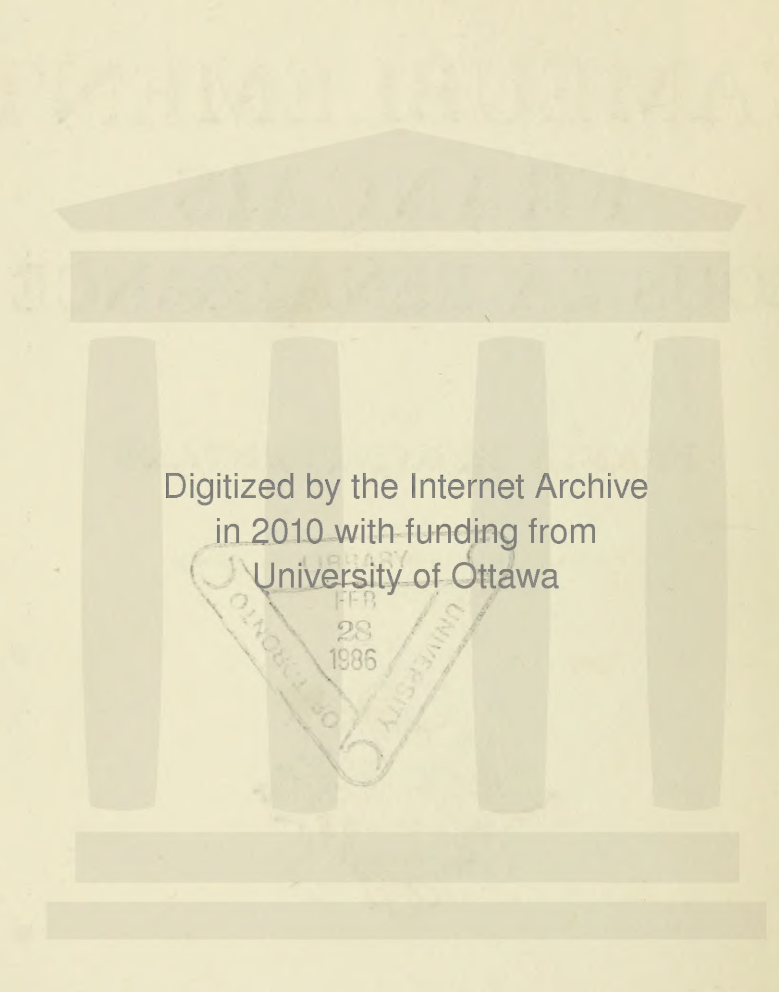
FRANTZ FUNCK-BRENTANO

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 6 PLANCHES EN COULEURS
ET DE 46 FIGURES EN NOIR



PARIS

LES ARTS GRAPHIQUES
ÉDITEURS
RUE DIDEROT
PARIS—VINCENNES
1913



I

LES DEMEURES NOUVELLES

A LA suite de la crise séculaire que l'on appelle dans l'histoire de France la "Guerre de Cent ans," une profonde transformation s'opéra dans les mœurs, dans celles de la noblesse surtout. Les conditions d'existence s'étaient modifiées, l'ancienne aristocratie féodale était ruinée, les rapports entre seigneurs et vassaux étaient bouleversés de fond en comble : mœurs nouvelles auxquelles convenaient de nouvelles demeures.

L'invention de l'artillerie à feu, qui bouleversa l'art de la guerre dès la fin du xve siècle, devait contribuer à cette transformation. Les anciens châteaux-forts, capables de défier l'attaque de toute une armée de chevaliers vêtus de fer, ne pouvaient plus opposer que des murailles impuissantes aux coups de l'artillerie. Pour continuer de tenir son rôle de seigneurie suzeraine, l'aristocratie féodale eût été dans l'obligation de bâtir des forteresses sur un plan tout nouveau ; à quoi elle n'était plus assez riche, ni assez puissante. Aussi bien, sans se l'avouer, sans même s'en rendre compte, elle sentait que la royauté avait absorbé la plus grande partie de son action politique : ce fut ainsi que l'ancien château féodal, à partir de la fin du xve siècle, ne tarda pas à se transformer en maison de plaisance.

Une autre circonstance, plus accidentelle celle-ci, contribua à ce changement, comme elle influa d'ailleurs profondément sur les conditions d'existence de la société française tout entière, nous voulons parler des expéditions militaires qui entraînèrent une grande partie de la noblesse au-delà des Alpes sous les règnes de Charles VIII, Louis XII, et François Ier. Ces expéditions "ultramontaines" se poursuivirent pendant 65 ans. Nombre de ces

brillants seigneurs, visitèrent, dans les plaines de la Lombardie ou de l'Ombrie, de la Romanie ou de la Toscane, les jolies demeures, joyeuses et ensoleillées, les riantes et riches villas que la noblesse et le patriciat d'outre-monts s'étaient fait construire, entre des bouquets d'arbres harmonieusement disposés sur les bords de l'Arno ou de la Brenta. Et combien, au retour, leur parurent sombres et tristes les hautes tours massives, plongeant leur base noircie dans les eaux stagnantes des fossés où flottait un tapis de conferves, les courtines rébarbatives, les portes de chêne aux lourdes pentures de fer et les échauguettes en encorbellement que présentait aux regards le château de leurs aïeux.

Et voici que, de toute part, les vieux murs sont éventrés, percés de fenêtres aux meneaux élégants, les combles sont surhaussés et dorés à leur faîte, les tours et les galeries sont ajourées, les cours d'armes se remplissent de carrés de verdure découpés en arabesques fleuries, où jouent des fontaines : la vieille demeure féodale prend un aspect plus riant et plus joyeux.

De là il ne faudrait cependant pas conclure que, du jour au lendemain, à la lumière dorée des premiers rayons de la Renaissance, la noblesse française se soit décidée à dépouiller brusquement ses résidences de tout aspect militaire ou féodal : longtemps encore on y verra de hautes tours en forme de donjons médiévaux, au sommet desquelles la succession des merlons et des créneaux fera un jeu d'ombre et de lumière ; longtemps encore les châteaux seront entourés de larges fossés, où, sur l'eau verdâtre, voguera la souple blancheur des cignes ; longtemps encore, on n'y accèdera que par des ponts-levis qui, en fait, ne seront plus, à vrai dire, que des ponts dormants ;—mais ce ne sera désormais qu'une image plus ou moins fidèle, plus ou moins sincère, de la vie militaire du vieux temps : pour reprendre l'expression de Viollet-le-Duc, la noblesse française continuerait pendant bien des années encore à "jouer" au château féodal. On en arrive même à multiplier les guettes, les hourds et les tourelles coiffées en poivrières, à faire saillir les machicoulis, à accrocher des guérites de pierre aux angles les plus saillants des murs ; à l'intérieur on continue à pratiquer des passages dérobés, à faire tourner des escaliers secrets, des couloirs en dédale brusquement interrompus, à aménager des caves immenses comme pour y amasser d'inépuisables provisions capables de suffire à un siège interminable : dispositions dont le château de Chantilly, si heureusement conservé, fournit un exemple brillant. Mais au premier coup

d'œil déjà, on peut juger que le monument n'est plus que le décor rajeuni d'une pièce que l'on sait ne plus devoir se jouer.

Au reste la noblesse n'en agissait pas seulement ainsi par le sentiment qui fait qu'on n'aime jamais avouer publiquement qu'on est devenu incapable de relever un rôle longtemps important et glorieux : les seigneurs de la fin du xve siècle conservaient, imprimées en eux, les traditions de vie journalière que des siècles leur avaient transmises et dont il leur était impossible de se défaire brusquement.

Dans les vieilles résidences féodales, construites principalement en vue de la défense contre des attaques toujours à craindre, ce n'étaient que tours et détours, galeries souterraines, portes dérobées, tourelles flanquantes, chemins de ronde aux issues mystérieuses. D'une existence commencée en de pareils logis, les hommes du temps avaient conservé des habitudes qui les eussent mis fort mal à l'aise dans les palais aux proportions symétriques, aux pièces carrées régulièrement disposées en longues enfilades, desservies par de hautes portes et de larges escaliers abondamment éclairés, telles que seraient les grandes demeures du xviie siècle. Ils affectionnaient ces mille coins et recoins auxquels leurs façons s'étaient accommodées, ces escaliers en colimaçon où glissait obliquement une lumière parcimonieusement ménagée, ces tourelles d'angle, pittoresquement accrochées, d'où le regard curieux surprenait les personnes longeant les murs d'enceinte ou traversant les cours.

Sous l'influence d'une civilisation toute différente de celle du vieux pays de France, nous parlons de la civilisation antique tamisée par les Italiens, ce mélange d'anciennes mœurs et d'aspirations nouvelles a produit l'architecture et tout l'art décoratif, y compris le mobilier, de la Renaissance.

Nombre d'érudits ont déjà fait remarquer que, pour paradoxale que serait la négation de l'influence exercée par les Italiens sur cette transformation de l'art en France à la fin du xve siècle—et nous prenons le mot "art" dans son sens le plus large, il ne s'agit pas seulement des créations des artistes, mais de celles des artisans—il serait d'autre part injuste de refuser aux Français l'originalité qu'ils ont su conserver en cette évolution. L'inspiration des architectes notamment resta presque toute française. Et nous parlons ici de la partie essentielle de leur œuvre. Pour s'en convaincre il suffit de prendre le plan d'une résidence seigneuriale construite en Italie, quand et celui d'une résidence construite en

France à cette époque : entre l'une et l'autre on aura peine à découvrir des ressemblances. L'ossature même des monuments, s'il est permis de parler ainsi, demeurera jusqu'au règne de Louis XIV toute " de chez nous" ; s'il est vrai que quelques profils, quelques arabesques, quelques volutes, des "grotesques," pour reprendre le mot du temps, les cannelures de quelques pilastres et les acanthes de quelques architraves nous viennent d'outre-monts.

Du mouvement que nous signalons la royauté donna l'exemple. La Renaissance nous fait entrer dans la période de notre histoire où les classes élevées vont se modeler, de jour en jour davantage, sur les faits et gestes de la royauté, alors que celle-ci avait été jusque-là plutôt leur expression et comme leur emblème. Charles VIII, ramena directement de Naples des menuisiers, des maçons, des peintres et des sculpteurs, un jardinier, Pacello de Mercoliano, qui entoura les châteaux de Blois et d'Amboise de jardins italiens. François I[er], ce roi chevaleresque, porta les derniers coups à ce qui pouvait subsister de la vie des anciens chevaliers. N'est-ce pas lui qui fit jeter bas le fameux donjon du Louvre, la grosse tour dont " mouvaient," ou pour prendre une expression plus moderne, dont dépendaient tous les donjons de France ? Il a fait élever les châteaux de Chambord et de Madrid : à Chambord l'œil s'accroche encore à des silhouettes féodales, la pensée y est portée à des rêves du vieux temps, d'où il semble se dégager encore de vagues et mouvants parfums : une féodalité d'opéra, à vrai dire ; mais le château de Madrid n'est déjà plus qu'une demeure de plaisance où l'on ne trouve plus la moindre trace des anciennes traditions.

Que si nous pénétrons à présent dans ces magnifiques demeures, nous nous y heurtons à une singulière surprise, produite par le contraste que l'intérieur en offre avec l'extérieur. Pensez à Chambord ou à Chenonceaux, à ces dentelles de pierre, à ces forêts de cheminées ouvragées, à ces escaliers ajourés qui tournent à l'ombre des pignons dentelés, à ces fines tourelles en surplomb : brillantes et capricieuses fantaisies, qui, en leur exubérante variété, séduiront encore au XIX[e] siècle les imaginations romantiques. Mais à l'intérieur les murs sont nus et froids. Les lambris de bois eux-mêmes, aux fines et harmonieuses ciselures qui tapissaient les vastes salles du Moyen-Age, ont disparu.

L'effet produit par les châteaux de la Renaissance est ainsi diamétralement opposé à celui qui caractérisera le style du XVIII[e] siècle, où l'on est tout au contraire surpris de trouver des lambris

surchargés des plus frivoles et gracieux ornements, aux lignes contournées et tarabiscotées, aux reliefs chantournés et recroquevilés, derrière des murailles d'un aspect sévère, lourd et massif parfois.

Quant aux maisons bourgeoises, on imagine que les modifications apportées par les hommes de la Renaissance y furent beaucoup moindres. La transformation de l'art de la guerre n'eut aucune action sur elle. On cherchait, au début du XVIe siècle, à tourner le "regard" de la maison vers l'Orient, afin que, dès l'aube, elle fut "enluminée" par les premiers rayons du soleil. Afin que la maison fût solide on la bâtissait en pierres de taille ou de "liais"; pour que la résidence en fût agréable, on l'entourait d'un jardin aéré. La maison devait être précédée d'une cour dallée de carreaux de faïence ou de pierres plates; les murailles en étaient ornées, à la mode d'Italie, de médaillons, d'arabesques et de rinceaux. Un puits à margelle ronde, surmonté d'une ferronnerie ouvragée d'où pendait le seau d'étain, était creusé dans l'un des coins. Cette brève description est empruntée à des contemporains. Elle nous fait voir une demeure agréable et tranquille, où déjà l'on songe à ce que le Moyen-Age avait ignoré, à ce que peut-être aujourd'hui nous connaissons un peu trop, nous voulons dire le confort,—et où l'imagination n'a aucune peine à se représenter la bonne bourgeoisie du temps.

II

DÉCOR INTÉRIEUR

POUR surprenant que le fait puisse paraître au premier abord, il nous est moins facile de nous représenter l'aspect intérieur d'une demeure à l'époque de la Renaissance, qu'au Moyen-Age ; car nous n'avons plus, pour le XVIe siècle, ces précieuses miniatures, si précises, fidèles et minutieuses en la reproduction des moindres détails, jusqu'à noter le petit miroir en acier poli ou la brosse en chien-dent accrochée auprès de la toilette, ou bien l'herbe qui croît au pied du mur d'enceinte d'un donjon, l'usure dont les pas ont creusé le milieu des marches d'un escalier de pierre.

Comme au Moyen-Age, on distingue encore à l'époque de la Renaissance deux pièces principales dans la plupart des châteaux ou des maisons importantes : la Salle et la Chambre. La Salle correspondait à ce que nous appelons aujourd'hui le Salon et à la Salle à manger ; la Chambre était la chambre à coucher, mais une chambre à coucher où se déroulait la plus grande partie de la vie et où l'on prenait même ses repas, quand on n'avait ni hôtes ni invités.

Les demeures étaient généralement très vastes et l'on y voyait souvent deux "Salles" distinctes, la Salle basse pour l'été et la Salle haute pour l'hiver. Durant les premières années tout au moins, la Renaissance ne connut qu'une extrême simplicité de décoration intérieure : de hautes murailles nues ou blanchies à la chaux, quelquefois ornées de fleurs, fleurons ou autres ornementations très simples à la détrempe.

Le parquet était formé par des dalles, par des carreaux de pierre grise, par des carreaux "plombés" ou des carreaux de

faïence, par des dalles de marbre dans les riches demeures ou dans les maisons princières. On y répandait de l'herbe fraîche ou des joncs—d'où le mot *joncher*—renouvelés quotidiennement ; des fleurs quand on voulait donner à la maison un air de fête. Très peu de meubles : les tables étaient " dressées " au moment du repas. Elles se composaient de tréteaux sur lesquels se posaient des planches. Les sièges étaient pour la plupart des " fauteuils," ce qui représentait originairement des pliants, que l'on apportait, puis qu'on enlevait selon les besoins. Des bancs étaient placés le long des murs et, dans la " Chambre " des coffres, des bahuts, qui servaient tout à la fois d'armoire et de siège. En ses importantes études sur l'art décoratif de la Renaissance, Emile Molinier a appelé cet aménagement " un mobilier de nomades et rien de plus."

Mais la Renaissance s'épanouit et la vie se complique : les exigences de la société moderne commencent à pénétrer les mœurs de la Cour royale, de la noblesse, de la bourgeoisie : le mouvement que nous allons décrire s'accomplira progressivement, plus ou moins rapidement selon les lieux, selon la condition des personnes et les mille circonstances qui font la trame de la vie quotidienne.

Aux parois de la haute Salle voici qu'apparaissent des vitraux de couleur ; aux murs de la Salle et de la Chambre sont tendues des tapisseries, des " bocages " comme on disait alors, représentant des scènes de chasse ou de mythologie, des " verdures," comme on dira au XVIIe siècle : elles viennent presque toutes de Flandre, du Brabant, ou du Hainaut, de Gand, Bruges, Bruxelles, Valenciennes et Tournai. Car l'industrie de la tapisserie, qui avait été très florissante en France aux XIVe et XVe siècles, y avait été depuis, presque entièrement délaissée. François Ier essaiera de lui redonner vie et prospérité, il installera des ateliers de tapisserie à Fontainebleau. Henri II en installera à Paris. On en vit d'autres à Tours. On ne tarda pas à en voir sortir des productions remarquables, dans le goût italien, mais d'un grand sentiment décoratif et de couleurs à la fois vives et harmonieuses. D'autres fois les murailles étaient tendues de panneaux de cuir ouvragé, à fond de couleur brillante, verts, rouges, oranges ou bleus, avec des rehauts d'or et d'argent. Dans les maisons riches, ces tentures, de tapisserie et de cuir, étaient changées de temps à autre, ce qui donnait aux pièces un aspect varié.

Le parquet est formé de nattes de bois, il est lambrissé. Ces planchers de bois sont une invention du XVIe siècle. En 1537,

Robert de Paris, "prince des nattiers"—nous avons aujourd'hui un prince des poètes—est mandé à Nancy pour y "natter" la chambre de la duchesse de Lorraine. Jean Douart, Jean Touroude, Denis Petit, Abraham Cossa étaient d'autres nattiers en renom.

Voici, dans la Chambre, une table fixe, séparée de la cheminée par un banc ; contre le mur le dressoir soutenu par des colonnettes ; en face le bahut ou coffre, richement ouvragé, où les robes de Madame sont pliées avec soin parmi de la lavande et des feuilles de roses. Dans un autre coffre les effets de Monsieur. Près du lit "l'étuy de chambre" que nous nommons aujourd'hui "la toilette" : on y voyait, ce qu'on y voit de nos jours encore, les cent petits objets élégants et charmants qu'exige la beauté de la femme : boîtes à onguents ou à poudre, flacons de parfum, ciseaux, brosses, peignes, pinces et miroirs. Les miroirs, de forme ronde généralement, étaient accrochés au-dessus de la toilette. C'était un morceau de verre ou de cristal "bruni," ce qui veut dire sans doute "étamé." Quelques miroirs, héritage de l'âge antérieur, étaient d'acier poli.

Grâce à des inventaires du temps qui sont venus jusqu'à nous, on peut fixer des détails plus précis. Nous voyons ainsi que le fameux Florimond Robertet, le secrétaire des finances de François 1er, fait tendre la chambre de la reine de "toile d'argent semée de cœurs, doublée de satin blanc." A cette tenture, de l'éclat le plus clair, une tapisserie de soie blanche servait d'encadrement. Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois, en sa résidence de La Motte-Feuilly, a fait placer une tapisserie de "satin violet broché à grandes et à petites roses d'or." Au célèbre château de Gaillon, qui occupe une place si importante dans l'histoire de l'art décoratif au XVIe siècle, on admirait une tenture de "velours vert aux armes de Monseigneur (Georges d'Amboise), faites à roses de drap d'or et à chacune d'icelle quatre escripteaux de toile d'argent où sont escriptes les devises de Monseigneur."

Après la mort de Claude Gouffier, duc de Roannès, grand écuyer de France, son mobilier fut mis en vente (22 septembre 1572). Nous pouvons, grâce à l'inventaire fait à cette occasion, reconstituer exactement la décoration et l'ameublement de sa "Chambre." Elle était tendue, dit notre texte, "de huit pièces de tapisserie de Flandre à feuillages d'eau, au milieu desquelles il y a des lions, lièvres et aultres bestes, avec bordures et colonnes."

Tapisseries qui étaient remplacées l'été par des "pièces de cuir doré fait à la moresque." Au-dessus de la cheminée était étendue une "toile paincte en huile, clouée sur un chassis, auquel est figurée la Royne, mère du Roy" (Catherine de Médicis).

L'usage de placer des glaces au-dessus des cheminées est bien postérieur au XVI[e] siècle puisqu'il remonte à la Régence : c'est aux élèves de Mansard, à Robert de Cotte et à Lassurance que paraît en devoir être attribuée l'invention.

Des chenêts d'airain, dont les pieds étaient à griffes, et des landiers de fer garnissaient la cheminée.

Lit, couchette, table, cabinet et buffet en marqueterie de bois, garnis de velours cramoisi, composaient l'ameublement, complété par de nombreux sièges : "six sièges à bas dossiers," quatre placets (tabourets), une "chaire" ployante à charnières, deux escabeaux et la chaire d'honneur de noyer marquetée comme les autres meubles, couverte "par le siège et dossier, de velours rouge cramoisi, à franges de soie cramoisie et fils d'or." Pour la toilette, une cuvette d'airain garnie de son pied de noyer.

Et si l'on veut connaître la valeur d'un pareil mobilier, les documents en question nous font connaître que "la garniture complète de la chambre du deffunct duc de Rouannays (Roannès) fut vendue à M. Villeroy pour la somme de 1800 livres."

Fréquemment encore la Chambre était décorée de tableaux dans leurs cadres. Les plafonds laissaient paraître leurs lambris peints de couleurs vives, avec rehauts dorés, où s'encadraient parfois des caissons chargés d'ornements divers, et, dans les maisons les plus riches, de peintures mythologiques.

Donnons encore, d'après un auteur du temps la description de la chambre d'une élégante :

"Toute la pièce est tendue de toile blanche merveilleusement brodée de blanc sur blanc, le pavement et le dessus (plafond) de même" ; la garniture du lit tout entière, comprenant le ciel, les rideaux, la courte-pointe, est "de toile fort déliée, tant bien ouvrée de blanc qu'il n'est possible de plus et la dame seule dedans avec son scofion (bonnet) et sa chemise toute couverte de perles et pierreries." Sur la toilette sont posées de fines touailles (serviettes), le miroir, "l'estuy de chambre" (nécessaire), avec "les peignes d'ébène, de blanc yvoire, de bouys (buis) à grosses et menues dents, pour galonner (peigner) les beaux cheveux, les ciseaulx, les poinçons, la brosse, le cure-dents, le cure-oreilles, la scie, la lime, la pincette, la ratissoire avec plusieurs autres choses."



PANNEAU EN CHÊNE. 1550.

Dans les maisons importantes, outre la Salle et la Chambre, le visiteur admirait le Cabinet, auprès duquel était fréquemment aménagée l'Etude ou Librairie. Le Cabinet groupait les pièces de curiosité, les œuvres d'art, les bibelots précieux ; on y trouvait sur les tables des échiquiers, des dés, des cartes à jouer, chez les plus riches, des tableaux de maîtres, des bustes, des bronzes italiens, des vases de porphyre, des statues de marbre ; enfin les panoplies d'armes de valeur, les armures damasquinées, les vêtements d'apparat.

L'Etude ou Librairie, était ce que nous appelons aujourd'hui la "Bibliothèque" ou le "Bureau."

Que si des pièces d'habitation ou de réception, nous descendons dans la cuisine, nous constatons que les inventaires n'y mentionnent jamais de vaisselle de faïence ou de poterie de terre cuite. Toute la vaisselle y est de cuivre ou d'étain. Quant aux plats précieux, aux aiguières ou aux "vaisseaux" de luxe, à la vaisselle d'or ou d'argent, elle était rangée dans le cabinet dont il vient d'être question.

Par un usage transmis du Moyen-Age, il arrivait encore que la cuisine fut aménagée dans un bâtiment séparé du corps même de l'habitation, d'où l'usage, comme les plats pour arriver sur la table devaient franchir certain espace en plein air, de les apporter toujours "couverts," et l'expression venue jusqu'à nous de "mettre le couvert."

III

LE STYLE DE LA RENAISSANCE

A CETTE transformation des mœurs, que nous venons de signaler, devait correspondre inévitablement une égale transformation du goût. Cette dernière fut précipitée par la même circonstance, nous voulons dire par la mémorable campagne de Charles VIII en Italie (1494), où les Français furent amenés à ouvrir les yeux sur une culture dont les plus instruits d'entre eux n'avaient eu jusqu'alors qu'une idée superficielle et que la plupart d'entre eux avaient complètement ignorée. Les anciennes formes qui, durant des siècles, avec des modifications progressivement nées de ces formes elles-mêmes, avaient fait la force et la beauté de notre art national, parurent surannées, et ce fut vers l'esthétique antique, transformée par les Italiens, que se portèrent les regards. C'est ce que nous appelons aujourd'hui le style Renaissance, ce que les documents du temps appellent le style "moderne" ou le style "nouveau," par opposition au style "français," expression très remarquable, très juste et qui devrait être reprise, par laquelle les mêmes textes du XVIe siècle désignent ce que nous appelons aujourd'hui si déraisonnablement—mais aussi si commodèment, il faut l'avouer—le style gothique.

Les livres gravés, d'invention récente et dans toute la faveur de la nouveauté, contribuèrent beaucoup à cette orientation nouvelle, à cette "renaissance" de l'art antique, expression sous laquelle il ne faudrait cependant pas imaginer un art de qualité supérieure, des formes meilleures que l'art et les formes chers aux ancêtres, qui étaient si brusquement délaissés, car en architecture, comme dans l'art du meuble, les œuvres les plus accomplies du


PANNEAU DE PORTE. MUSÉE VICTORIA ET ALBERT À LONDRES.

XVIe siècle resteront—et de beaucoup—inférieures aux œuvres correspondantes de l'époque dite "gothique."

Cette transformation, très brusque par endroits, ne se fit d'ailleurs pas d'une manière aussi complète que l'on serait au premier abord porté à le croire. Pendant bien des années encore, les artistes mêleront les ornements qui leur auront été transmis par leurs vieux maîtres français, à ceux qui leur seront importés d'Italie. Pendant bien des années on verra, et dans les mêmes œuvres, l'ogive — ou pour parler plus scientifiquement, l'arc en tiers point—mêlé au plein cintre, les balustres à fuseaux alterner avec les piliers à pyramides, des frises à rubans onduler autour d'entablements romains. Jusque vers le milieu du XVIe siècle, les nervures, les pinacles, les clochetons et les rinceaux gothiques, en de nombreux motifs d'architecture et de décoration intérieure, continueront de se mêler, ou plutôt de se juxtaposer aux ornements venus d'Italie, les "enrichissements" d'ordre végétal chers aux Français des XIIIe et XIVe siècles, le chardon, le chou, le lierre, la feuille de chêne, faire ménage avec les perles, les godrons et les oves, avec les glyphes et les volutes, avec les feuilles d'acanthe et les méandres ; des pilastres à clochetons d'un flamboyant à peine adouci apparaîtront sur les mêmes panneaux que des figures inspirées par la mythologie antique, sur les mêmes trumeaux que des mascarons ou des grotesques apparentés aux créations des artistes d'outre-monts.

Au sujet de cette expression de "grotesques," qui va prendre une si grande place dans l'art décoratif du XIVe siècle, nous trouvons dans les mémoires de Benvenuto Cellini une page qu'il nous semble utile de reproduire ici :

"Les Toscans et les Romains, écrit-il, imitent les feuilles de l'acanthe, que l'on nomme 'branche-ursine,' avec tous ses rejetons et ses fleurs contournés de diverses façons. Ils y entremêlent aussi des oiseaux et quelques petits animaux. Les gens, qui ne s'y connaissent pas, appellent ces ornements des 'grotesques.' Ils ont reçu ce nom des modernes, parceque des curieux les découvrirent dans les cavernes de la campagne de Rome, qui étaient autrefois des chambres, des étuves, des salles d'étude ; . . . mais, par la suite des temps, le terrain s'étant élevé de côté et d'autre, ces constructions se sont trouvées dans des fonds. Comme on se sert à



BAHUT À DEUX CORPS, ÉCOLE DE TOURAINE

Rome du mot 'grotte' pour désigner ces endroits, ils reçurent le nom de 'grotesques,' qui n'est pas leur vrai nom. En effet les anciens, qui se plaisaient à composer des monstres avec des chèvres, des génisses et des cavales, leur donnaient le nom de monstres. Ces artistes entremêlaient ces espèces de monstres avec leurs feuillages : c'est donc 'monstres' qu'on doit les appeler et non 'grotesques.'"

Aux portes des églises surtout, la juxtaposition des ornements provenant des deux écoles, des ornements "français" et des ornements "modernes," apparait d'une manière frappante. Voyez notamment les portes de l'église Saint-Sauveur à Aix. Les boiseries du château de Gaillon, aujourd'hui au Musée Cluny, en sont un autre exemple remarquable. Des pilastres décorés d'arabesques d'une inspiration tout italienne y encadrent ou soutiennent des niches du plus pur flamboyant, où sont posées des figures de prophètes. Bien mieux, à ces figures de l'ancien Testament se mêlent des sibylles qui nous reportent aux rêves devenus classiques de l'antiquité.

Il faut ajouter que si nos artisans imitent de plus en plus généralement des motifs de décoration qui leur viennent de la Toscane ou de la Lombardie, les formes mêmes de leurs meubles, leurs dispositions essentielles, leur architecture, s'il est permis de parler ainsi, demeurent ce qu'elles avaient été, c'est-à-dire essentiellement françaises. Au reste la forme générale de nos meubles, malgré les variations incessantes du goût et de la mode, est restée dans leurs parties essentielles ce que le Moyen-Age l'avait faite, et cela jusqu'au seuil de l'âge moderne. Ce n'est guère qu'au XVIIIe siècle, quand la France se prépare à jeter bas l'édifice séculaire de sa constitution sociale, et de nos jours, sous l'influence tout originale sur ce point des Américains, que l'on est parvenu à abandonner partiellement ces traditions anciennes. Les meubles de la Renaissance restent donc chez nous de forme française sous des ornements fréquemment inspirés par l'art italien. Outre les traditions fortement enracinées, outre les conditions mêmes de l'existence, il y eut



PANNEAU DE PORTE. MUSÉE VICTORIA ET ALBERT À LONDRES.

encore un autre motif qui contribua à laisser à nos artisans leur originalité : c'est qu'ils étaient généralement dans la pratique de leur art d'une habileté très supérieure à celle de leurs confrères d'outre-monts. Et cette supériorité fit qu'ils conservèrent dans une large mesure ce qu'on peut appeler leur " tour de main." Ainsi que le constate un critique anglais, " bien que d'une couleur moins brillante qu'en Italie, le meuble de la Renaissance française est demeuré plus pittoresque, l'invention y montre plus de souplesse et un esprit plus pratique." En Italie la peinture et la marqueterie règnent en souveraines maitresses sur le mobilier ; on y voit de grands artistes, des peintres en renom, ne pas dédaigner de couvrir de leurs œuvres les surfaces planes que l'ébéniste a réservées aux vantaux de son armoire, aux panneaux de son bahut ; la sculpture est reléguée aux bordures, aux moulures, aux encadrements. En France, au contraire, le meuble reste presque entièrement, à l'époque de la Renaissance, l'œuvre du sculpteur qui promène magnifiquement son ciseau sur toutes les parties susceptibles de recevoir une décoration, " un enrichissement," pour reprendre l'expression du temps.

Ajoutez l'influence du génie national, qui s'harmonise à l'esprit de la race, qui s'adapte à la couleur même de notre ciel. Edmond Bonnaffé en rapporte le trait suivant :

Un jour que M. Delaborde comparait deux boiseries sculpteés, l'une française, l'autre italienne :

—Elles ressemblent, disait-il, aux langues des deux pays. L'italien n'a que des syllabes sonores, le français est tempéré, adouci par son adorable " e " muet ; voyez comme cette sculpture est française : elle est toute remplie d' " e " muets."

Et il en est ainsi de toutes les créations du génie français, qu'il s'agisse de la littérature ou de la musique, de l'art du meuble ou des différents arts du dessin. Aux parties éclatantes et accentuées, ne cesse de servir de contraste, en son effacement et en sa douceur, la finesse de l' " e " muet.

Il faut enfin noter que, dans l'extrême variété de la production des meubles, dans la diversité des ateliers provinciaux, dont plusieurs ne reçurent que tardivement les rayons de l'astre levant, nombre d'artisans restèrent, de longues années encore, obstinément fidèles aux formules anciennes et continuèrent de produire des meubles entièrement gothiques alors que, de toute part, florissait la Renaissance.

De cette persistance, par endroits, de l'art français au

XVIe siècle, on ne saurait citer d'exemple plus remarquable ni plus frappant que cette merveille de style gothique, la tour Saint-Jacques, qui jaillit encore du sol parisien au début du règne de François Ier, vigoureuse protestation contre ceux qui prétendent que, à cette époque, notre beau style national avait épuisé sa sève.

Ainsi l'histoire du meuble en France au XVIe siècle, comprend deux périodes : une première période pendant laquelle la fabrication en subit l'influence italienne sans bien se l'assimiler ; la seconde pendant laquelle, sous l'autorité de grands architectes et d'habiles sculpteurs, on voit les artisans produire des œuvres personnelles en leur donnant une ornementation inspirée de l'art antique plus ou moins bien compris.

La première période correspond aux règnes de Louis XII (1498–1515) et de François Ier (1515–1547).

Sous le règne de Henri II (1547–1559), la fabrication du meuble atteint à sa perfection. Le meuble français est alors un modèle d'élégance, tout y est équilibre, bon sens et harmonie.

On en jugera par la planche colorée représentant un bahut et une chaise sculptés datant du règne de Henri II. Le bahut a été crée par des menuisiers du centre ou du nord de la France. Il faisait partie de la collection Peyre, où il a été acheté par le gouvernement anglais. Il se trouve aujourd'hui au Musée d'Edimbourg. Ce meuble, à la fois très simple, très élégant et très gracieux, réunit dans sa perfection la beauté du dessin à l'utilité pratique ; quant à la chaise, qui date peut-être du règne de l'un des trois fils de Henri II, du règne de François II, de Charles IX ou de celui de Henri III, elle est vraisemblablement sortie d'un atelier Lyonnais. Jamais elle n'a été enduite de vernis ni cirée ni polie à l'huile, ce qui en fait le charme aujourd'hui ; mais l'action de l'air et des vers y a exercé plus facilement son œuvre destructrice, au point qu'il serait presque nécessaire de la conserver désormais sous verre, pour éviter que, certain jour, elle ne tombât en poussière.

Ce beau bahut suffit à indiquer à quel point, vers le milieu du XVIe siècle, les artisans s'entendent à découper des profils sobres, aux lignes précises, nettement conçues, nettement réalisées. De place en place des rehauts d'or, des incrustations de pâte blanche ou de marbre de couleur égaieront la sévérité du bois de chêne ou de noyer et les reliefs accusés par la sculpture se garderont de toute exagération.

C'est alors que le meuble, tout en conservant les formes



"CHAIRE" À HAUT DOSSIER. XVIE SIÈCLE. MUSÉE DU LOUVRE.

essentielles léguées par le Moyen-Age, ce que l'on pourrait appeler l'architecture du meuble, change de lignes et d'aspect, c'est alors que se crée le meuble moderne.

La vie des châtelains du Moyen-Age était nomade. Ils se transportaient incessamment d'une de leurs résidences à l'autre, et telles étaient les conditions d'existence de la Cour royale elle-même. Leurs meubles étaient donc destinés à être jetés brusquement sur de lourds chariots traînés par des sommiers, pour être dressés ensuite en quelque lointain castel, d'où ils ne tardaient pas à être déménagés de nouveau. Aussi le mobilier devait-il être facilement transportable, pouvoir se démonter, se plier : tables dressées sur pieds mobiles, fauteuils pliants. Les armoires étaient des coffres qui s'enlevaient comme des malles.

Au XVIe siècle, le meuble devient sédentaire, s'il est permis de parler ainsi. Et la fabrication va s'en ressentir.

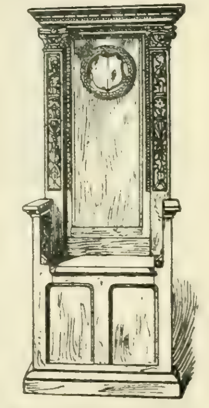
Il ne s'agit plus seulement de faire solide et simple, on peut faire joli, voire délicat. Ce mouvement de transformation sera terminé sous le règne de Henri II. Dans la confection des meubles, le rôle du charpentier diminuera pour faire place à celui du tapissier et de l'ébéniste.

Les meilleurs historiens de l'art ont reproché au mobilier français de la Renaissance son incommodité. Notamment Emile Molinier qui écrit : "Le Moyen-Age n'a pas connu le confort de l'ameublement et la Renaissance n'est, à ce point de vue, que la continuation de la Renaissance. Nous pouvons admirer la composition des meubles crées chez nous au XVIe siècle, en apprécier l'architecture, d'un dessin souvent irréprochable, envier une technique supérieurement habile, involontairement on évoquera toujours, en face de ce mobilier, les sièges rembourrés qui, depuis le XVIe siècle, se sont substitués à la raideur des stalles et semblent nous inviter au repos, alors que les autres ont toujours l'aspect solennel d'un chœur de cathédrale ou d'une salle du trône." Au fait, les deux dessins que nous reproduisons ici, provenant l'un, d'un atelier Bourguignon, l'autre, d'un atelier de l'Ile de France,

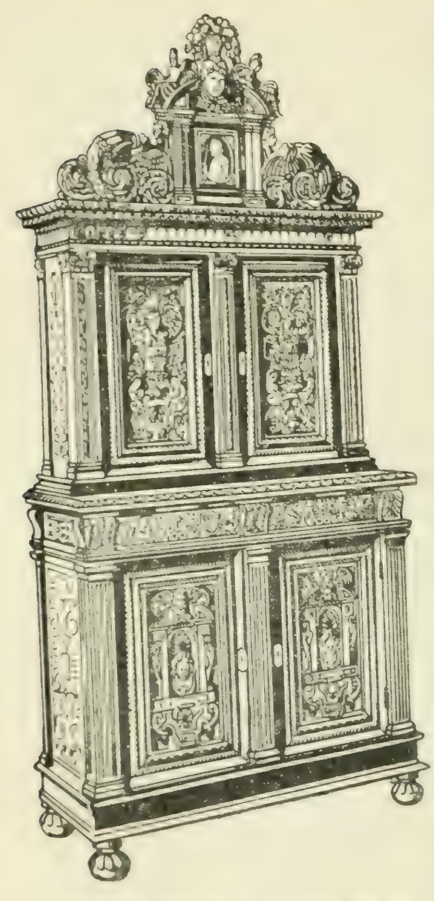
donnent une confirmation exacte aux lignes écrites par l'éminent érudit. On s'y représente un prince donnant audience à des ambassadeurs, ou bien un abbé tenant la séance de son chapitre en quelque abbaye de Cluny ou de Prémontré : on n'y voit pas une jeune femme en toilette soyeuse, abandonnée en une pose nonchalante avec des gestes de coquetterie.

Mais aux observations d'Emile Molinier, Edmond Bonnaffé semble avoir assez justement répondu. Chaque époque, se demande-t-il, n'est-elle pas en somme le meilleur juge de la commodité ou de l'incommodité de son ameublement ? La manière de vivre du XVIe siècle n'était pas la nôtre ; les hommes avaient des postures différentes, les dames ne s'asseyaient pas de la même manière qu'aujourd'hui ; elles avaient à loger dans leurs " chaires " et dans leurs " fauteuils " des toilettes tout autrement bâties que celles des Parisiennes du XXe siècle. Les sièges de la Renaissance ne sont pas rembourrés, il est vrai. Mais on y obviait par cette quantité invraisemblable de coussins et de carreaux de toute sorte que nous trouvons mentionnés dans les inventaires du temps ; carreaux et coussins qui, disposés sur les sièges, au gré de chacun, leur donnaient tout l'agrément que pouvaient souhaiter les gentils-hommes et les dames de cette époque.

La deuxième période de l'histoire du meuble sous la Renaissance en France correspond, avons-nous dit, à la deuxième moitié du XVIe siècle. Elle marque, sinon pour la technique, du moins au point de vue du goût, de la beauté des lignes et de l'harmonie de l'ensemble, une époque de décadence. Le meuble subit plus directement que jamais l'influence italienne, l'influence d'une école, qui est elle-même tombée dans l'exagération des formules sous l'influence de Michel-Ange et de ses élèves. Ce sera alors en France ce qu'on a appelé d'une manière trop étroite l'école de Fontainebleau, car les mêmes caractères s'imposent aux productions des ateliers qui échappèrent à l'influence des artistes groupés à la Cour des Valois. L'élégance devient affectée, les formes s'allongent sans mesure ; on abuse des figures sculptées, des atlantes et des cariatides, des déesses antiques en des draperies de convention, des nymphes et des



"CHAIRE" À HAUT DOSSIER. XVIE SIÈCLE. MUSÉE DU LOUVRE.



ARMOIRE INCRUSTÉE, STYLE LYONNAIS. FIN DU XVIe SIÈCLE. MUSÉE DU LOUVRE.

faunes en gaines, des dieux termes et des chimères, des formules académiques. On pourra consulter, pour s'en rendre compte, les gravures placées à la fin de ce livre, notamment le bahut Louis XIII, conservé au palais de Fontainebleau que l'on trouve reproduit à la page 86.

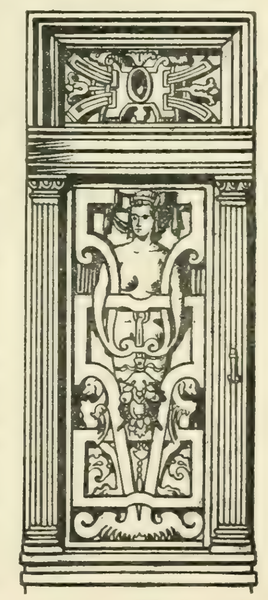
Peut-être, pour produire les meubles de cette façon nouvelle, les artisans devaient-ils être plus habiles que leurs devanciers ;—ne devaient-ils pas y faire preuve des qualités d'un véritable sculpteur ?—mais l'effet décoratif n'en est pas plus heureux ; il semble au contraire moins en harmonie avec l'objet même qu'il devrait faire valoir. Ajoutez que, tout en faisant preuve d'une technique et d'une habileté manuelle très grande, comme en témoigne la sculpture même de ces figures académiques, l'artisan est moins artiste que son prédécesseur. Il copie plus étroitement les modèles qui lui sont mis sous les yeux ; sa dextérité est devenue plus grande : son génie d'invention a incontestablement faibli.

En écrivant les pages qui précèdent nous avons eu plus particulièrement en vue le mobilier "civil," si l'on veut bien nous passer cette expression, les meubles destinés aux résidences seigneuriales et aux maisons bourgeoises.

Les mêmes observations s'appliqueraient aux meubles d'ordre religieux, aux stalles et aux portes des églises notamment : avec cette remarque que la persistance du style médiéval, sa juxtaposition au style Renaissance y ont subsisté, et d'une manière plus caractérisée encore, beaucoup plus longtemps.

Telle fut, envisagée en un coup d'œil d'ensemble, l'évolution du style à l'époque de la Renaissance. Nous avons encore à l'examiner de plus près, en cherchant à caractériser si possible les diverses écoles locales qui ont pu se former dans le mouvement général.

Nous savons, il est vrai, que l'existence de ces écoles locales a été contestée par des écrivains de valeur, notamment par Emile Molinier. Ce dernier a fait valoir que les artisans de l'époque se déplaçaient fréquemment; qu'ils faisaient leur tour de France; accueillis avec faveur dans une ville, il leur arrivait de s'y fixer et d'y produire ensuite des meubles dont le style n'était pas celui de la région où ils se mettaient à travailler, mais celui de leur pays d'origine. Cette remarque est juste. On peut dire aussi que l'invention de l'imprimerie, la diffusion des livres à gravures, répandirent dans les diverses provinces des modèles, des dessins, que les ateliers reproduisaient à l'envi. Les dessins de tel ornemaniste Parisien étaient copiés par des artisans de Toulouse ou de Dijon. De ces faits résulte une difficulté plus grande de caractériser les styles provinciaux, de dessiner ce qu'Edmond Bonnaffé a appelé "la géographie du meuble"; il n'en demeure pas moins vrai que, quand on jette sur les diverses productions provinciales, l'une après l'autre, un coup d'œil d'ensemble, en faisant abstraction des exceptions dont les causes viennent d'être indiquées, on découvre à chacune d'elles quelques traits particuliers qu'il importe de dégager.



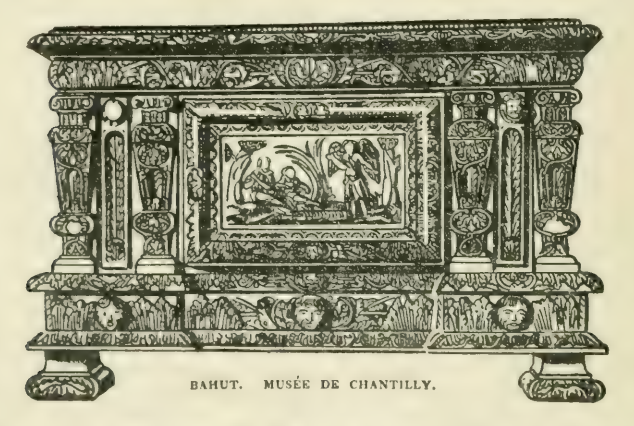
PANNEAU DE PORTE SCULPTÉ.
MUSÉE DE NÎMES.

Le style de l'Ile de France se distingue par sa simplicité, comparativement à celui des autres provinces, et par

des formes plus élancées. Bon goût et élégance sont les deux mots qui conviendraient pour le qualifier, comme aussi bien ils n'ont cessé de convenir aux productions de l'art parisien jusqu'à nos jours.

Les meubles Normands se font remarquer par une exécution robuste, par des figures aux lignes abruptes et d'une expression énergique ; ce qui provient sans doute du rude bois de chêne dont ces meubles ont presque tous été faits. Le chêne aux fibres longues, dures et résistantes, se prête moins que le noyer ou que le cèdre aux délicatesses du ciseau.

Les productions sorties des ateliers Bourguignons sont peut-être d'une valeur égale à celles qu'on doit aux artisans de l'Ile de


BAHUT. MUSÉE DE CHANTILLY.

France. La décoration en est d'un caractère riche et somptueux et d'une exécution remarquable ; mais les huchiers Bourguignons se laissent fortement influencer par les Flamands. Ils s'écartent de la simplicité qui fait le charme des œuvres françaises proprement dites, pour se complaire dans une truculence luxuriante, dans une excessive abondance de motifs décoratifs et qu'ils multiplient en les pressant jusqu'à l'entassement les uns contre les autres. Les ateliers Bourguignons durent une partie de leur prospérité aux grandes abbayes de Cluny, de Cîteaux, de Vézelay, très riches, très actives et qui les favorisaient de leurs commandes.

Avec les Lyonnais on revient à plus de simplicité, bien que leurs productions se rapprochent beaucoup de celles de leurs voisins les Bourguignons. Si grande a même paru l'influence des

ateliers de Dijon sur ceux de Lyon qu'on a été jusqu'à refuser à cette dernière ville une école originale. Il suffit cependant de comparer quelques-uns des bahuts ou des dressoirs, des armoires ou des cabinets, sortis des ateliers de Lyon, aux œuvres similaires créées par les Bourguignons, pour en remarquer la différence. Voyez notamment la jolie armoire Henri II conservée au Musée du Louvre et dont nous donnons ici (p. 26) la reproduction. Armoire à deux corps dont les volets s'encadrent de pilastres cannelés. Sur les panneaux d'en haut sont sculptées des figures de femmes surmontées de corbeilles d'où débordent fruits et fleurs ; les vantaux inférieurs portent en sculpture des mascarons au centre de portiques à frontons. L'armoire est couronnée par une décoration dont la partie centrale, un cadre rectangulaire, avait disparu, et a été remplacée par un portrait de Henri II ajouté postérieurement.

On constate ici, comme dans la plupart des œuvres sorties des ateliers Lyonnais, une influence italienne, mais interprétée et traduite avec art.

Arrivons enfin aux écoles du Midi, qui nous présentent une interprétation plus fidèle qu'ailleurs du style antique, adapté au goût et à la vie moderne. L'emploi du chêne y est rare, ce qui diminue l'impression de force et de magnificence mais donne des lignes plus élégantes, plus fines, plus délicates. Le sentiment y est d'une tenue plus classique, ainsi qu'on en jugera par le panneau sculpté provenant des ateliers de Nîmes reproduit (p. 27). Et ce caractère se maintiendra jusqu'à ce que, subitement, sous l'influence des lourdes et vulgaires gravures flamandes, les gravures de Goltzius et de son école, qui se répandirent en grand nombre dans la région, à partir de la seconde moitié du XVI[e] siècle, cette inspiration latine déviera de la manière la plus inattendue.

IV

LES INSPIRATEURS ET LES DIRECTEURS DU GOÛT

LES artisans de la Renaissance se sont distingués de ceux du Moyen-Age, non seulement par la manière dont ils ont décoré leur œuvre, mais par celle dont ils l'ont produite. Les huchiers du XIVe siècle travaillaient attentivement dans un atelier où tout s'inspirait des modèles traditionnels que les maîtres de la corporation transmettaient à leurs apprentis, en les modifiant progressivement et d'un mouvement continu, d'une génération à l'autre ; les artisans de la Renaissance s'inspirent de formes et de dessins que leur font parvenir, du haut de leur renommée, des artistes célèbres et dont le plus grand nombre se sont développés et ont produit leurs œuvres loin des lieux où celles-ci sont recueillies et mises à contribution. Voici qu'arrivent en France, appelés par les rois, ou sollicités par de puissants seigneurs, les artistes, aux noms vantés partout, qui se sont appelés Laurana, Pietro da Milano, Mazzone, le Boccador, les Juste, d'autres encore qui ne jouissaient pas de leur temps d'une moindre renommée. On les voit se répandre en France, y circuler, laissant en tous lieux traces de leur passage, depuis le Languedoc jusqu'en Lorraine, des bords de la Loire à ceux de la Seine. Au château d'Amboise, Charles VIII installe Bernardin de Brissac (Bernardino da Brescia) "ouvrier de planche et de marqueterie," aux appointements de 20 livres par mois, ainsi que Domenico de Cortone (Domenico Bernabei dit Boccadoro - Boccador) "architecteur faiseur de châteaux et menuisier de tous ouvrages de menuiserie," aux mêmes appointements. Ce dernier vient à Paris en 1533 ; il y donne les plans de l'Hôtel de ville et y séjourne jusqu'en 1543, peut-être jusqu'en 1549. Ses dessins pénètrent dans les ateliers des ébénistes

et des menuisiers, tandis que Fra Giocondo fait sculpter le plafond de la Grand' Chambre du Parlement, plafond proclamé par Germain Brice, en sa description de Paris, une merveille d'art et de goût.

Plus tard l'école de Fontainebleau sera inspirée, dominée par les dessins et par les conceptions du Rosso, de Cellini, d'Andrea del Sarte et du Primatice. Leur influence fut directe et précise au point que l'on retrouve certaines de leurs compositions sur des panneaux d'armoires.

Voilà pour les Italiens. Parmi les Français les meilleurs, Philibert Delorme, Jean Goujon, Hugues Sambin, Nicolas Bachelier, ont eux-mêmes étudié en Italie. Ils interprètent assurément l'art italien et le fondent au creuset de leur propre génie. Est-il un artiste qui puisse caractériser d'une manière plus parfaite le style et le goût de notre pays que Jean Goujon ? qui représente mieux notre art en ses qualités de mesure, de proportion de grâce et d'élégance ?

Jean Goujon était normand d'origine. Il est mentionné pour la première fois en 1540–1541 dans les registres de la fabrique de Saint-Maclou de Rouen, à propos d'une commande relative à l'établissement du buffet d'orgue. Pour cette même église Saint-Maclou il donne le patron des portes, où il sculpte des figures qui deviendront, presque dès les premières années, des modèles classiques dont un nombre infini de sculpteurs et d'ornemanistes ne cesseront de s'inspirer. En 1544 Jean Goujon est à Paris, où il est qualifié de "sculpteur et architecte de grand bruit." Il travaille au jubé de Saint-Germain l'Auxerrois. Son chef-d'œuvre, la fontaine des Innocents, est de 1547–1549. L'influence de Jean Goujon sur les artistes, les artisans et plus particulièrement sur les huchiers-menuisiers de son temps peut difficilement se mesurer. Sur nombre de panneaux sculptés aux armoires, aux niches ou aux coffres, on retrouve, non seulement son style, mais les figures mêmes créées par son divin ciseau, ses jolies silhouettes, sveltes et si vivantes en leur mince relief, de la fontaine des Innocents, de la cour du Louvre ou de l'hôtel Carnavalet. Il est vrai que cette sculpture aux saillies atténuées, aux élégances simples et très expressives tout à la fois, aux lignes précises et décoratives, convenait mieux que tout autre à "l'enrichissement" d'un mobilier. Au reste Jean Goujon sculpta lui-même le bois, d'abord aux portes de Saint-Maclou à Rouen, comme il vient d'être dit, puis au château d'Ecouen. Il travaille au Louvre de 1550 à 1562 ; date


PILASTRE DE DU CERCEAU.

après laquelle on perd quelque temps sa trace, pour le retrouver ensuite en Italie où il meurt, à une époque demeurée indécise, comprise entre les années 1564 et 1568.

On répète, et jusque dans les meilleurs ouvrages, que Jean Goujon fut massacré à Paris le jour de la Saint-Barthélémy. On voit ce qu'il faut penser de cette légende aussi inexacte que celle qui représente Charles IX tirant sur les passants de l'un des guichets du Louvre.

Auprès du nom de Jean Goujon on placera celui de son rival en gloire, le nom de Germain Pilon. Germain Pilon était le fils d'un huchier, comme un grand nombre de sculpteurs des XVIIe et XVIIIe siècles. Son pays d'origine serait Locré près du Mans. Son père a laissé à Solesmes de grandes figures en bois sculpté, et lui-même marchant sur ces traces, a souvent " taillé " le bois.

Egale à l'influence des grands sculpteurs, a été sur les artisans de la Renaissance celle des architectes en renom, et elle s'est exercée au point que l'on a pu appeler leurs productions des "meubles d'architectes." Au fait, tel de leurs dressoirs ou de leurs bahuts, semble né directement du crayon d'un Pierre Lescot ou d'un Philibert de l'Orme ; ce qui apparaît surtout à l'aspect des armoires qui, par leurs formes et par leurs dimensions mêmes, permettent les lignes suivies, la superposition des pilastres et des colonnettes, les niches où seront placés de petits bustes ou des statuettes, les consoles revêtues d'appliques, les frontons décorés d'ornements.


PILASTRE DE DU CERCEAU.

Il faut enfin noter l'action qu'exercèrent, à cette époque plus qu'à aucune autre, les recueils de dessins gravés, qui ne cessèrent de fournir des modèles d'une variété infinie et dont les gens de métier ne cessèrent de s'inspirer.

Ici se détachent les noms d'Etienne Delaune, l'artiste aux fines compositions, aux formes ingénieuses, et surtout celui de Jacques Androuet du Cerceau. Les Androuet du Cerceau furent au nombre de trois, parmi lesquels la première place

revient à celui qui porta le prénom de Jacques. On s'est longtemps demandé quelle pouvait être l'origine de ce surnom de "du Cerceau," car le nom de famille était Androuet seulement. La Croix du Maine en a donné l'explication : "Jacques Androuet, parisien, surnommé du Cerceau, ce qui veut dire 'du Cercle,' lequel nom il a retenu pour avoir un cerceau pendu à sa maison, pour la remarquer et y servir d'enseigne." Le nom vient ainsi de l'enseigne que l'artiste accrocha à sa devanture comme s'il s'était agi de l'échoppe d'un boutiquier. En tête du premier livre qu'il publia, *le Livre des Instruments de Mathématiques* de Jacques Besson, gravé par lui, en tête du *Livre des Grotesques*, qu'il dédia en 1566 à René de Ferrare, son nom "Jacques Androuet" est suivi de la mention "*dict* du Cerceau," ainsi que dans la liste des pensions que Henri II accordait sur sa cassette aux artistes de son temps. Son fils Baptiste continua de porter le même surnom.

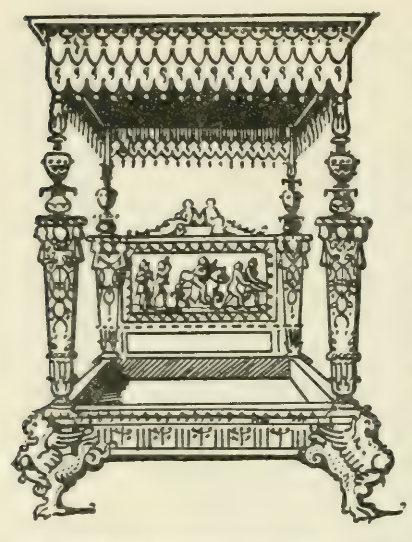


PILASTRE DE DU CERCEAU.

Les renseignements biographiques que nous possédons sur ce fécond dessinateur sont très rares. Il naquit à Paris vers 1510. En 1534 il fit un voyage en Allemagne, où l'art de l'imprimerie et celui de la gravure étaient particulièrement florissants. De ce voyage nous avons la preuve dans une série de dessins tracés par l'artiste et actuellement conservés à Munich. Les créations sorties du crayon ou du burin de Jacques du Cerceau sont extrêmement nombreuses. A la fois ornemaniste et architecte, il répandit son activité sur les terrains les plus divers. Son œuvre est abondante au point que, pour grandes que fussent la fécondité et la richesse de son imagination, il lui fut impossible de se montrer toujours original. Dans la hâte incessante de sa production, il copie maintes fois ses devanciers, et il lui arrive de se copier lui-même. Ses "grotesques" sont trop souvent une interprétation à peine déguisée de ceux de Nicoletto de Modène ; ses nielles redisent plus d'une fois un original italien. Généralement il s'inspire du Bramante dont les œuvres étaient dans toute leur vogue outre-monts. On sait au reste que, à cette époque, l'idée de la propriété artistique



PILASTRE DE DU CERCEAU.



LIT DESSINÉ, PAR ANDROUET DU CERCEAU. 1575.

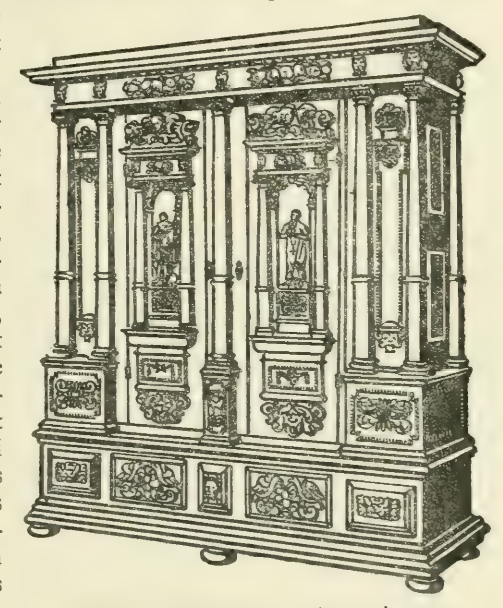
n'existait pas et que nul contemporain n'eût trouvé à blâmer cette façon de cueillir des pommes dans le verger du voisin. Mais hâtons-nous d'ajouter que, malgré ces emprunts, la part d'invention originale est encore considérable chez Jacques du Cerceau, et qu'il occupe une place d'honneur parmi les créateurs de formes artistiques les plus ingénieux et les plus féconds qui aient jamais existé : quantité innombrable de pilastres, de cartouches, de mascarons, de trophées, d'arabesques, de rinceaux, de silhouettes et de grotesques, où viennent puiser sans cesse les ébénistes, les huchiers, les ferronniers, les peintres, les orfèvres, les armuriers, les tailleurs de pierre. Le nombre même de ces recueils, le chiffre des éditions témoignent de la vogue à laquelle ils sont parvenus. Quant aux meubles dessinés par Jacques Androuet du Cerceau, la série en compte exactement soixante-et-onze pièces réparties sur quarante-sept feuilles. Ce sont des armoires de cabinets, des dressoirs, des lits, des tables, des sièges. M. Geymuller, qui a étudié l'œuvre de du Cerceau avec un soin



SILHOUETTE. ORNEMENT DE DU CERCEAU.

particulier, croit y distinguer trois manières différentes, dont la dernière ferait déjà pressentir les formes lourdes et trop riches du style Louis XIII.

C'est surtout à l'influence exercée par ce maître parisien que nous songions quand nous parlions plus haut de la difficulté que l'on éprouve à délimiter d'une manière précise les différents styles provinciaux sous la Renaissance, car ses modèles, tout en prédominant dans l'Ile de France, n'ont pas laissé d'exercer une action directrice dans le royaume tout entier.



ARMOIRE. RENAISSANCE. CHÂTEAU D'ANET.

Il importe, à vrai dire, d'ajouter qu'il était rare que les artisans copiassent directement et servilement pour ainsi dire, les dessins de l'ornemaniste, et c'est à peine si aujourd'hui, parmi les nombreux meubles de cette époque encore conservès, on en citerait deux ou trois qui reproduisent des estampes de Jacques Androuet : les panneaux de la collection Bonnaffé, les chimères de la collection Edmond Foulc ; mais en revanche les meubles où se marque l'influence de son dessin, des motifs de décoration qu'il a multipliés, de ses courbes et de ses lignes, du galbe qu'il affectionnait, ne se comptent pas. L'artisan ne copiait donc pas froidement les planches qui lui passaient sous les yeux : il y prenait des "idées" comme on dit en style d'atelier, qu'il appliquait à sa fantaisie, c'est-à-dire en leur donnant une adaptation et une interprétation personnelles. Au point que tel huchier en arrivait à créer vingt meubles différents en les "enrichissant," de la manière la plus variée, des motifs empruntés à un même dessin.

Jacques Androuet du Cerceau était également architecte. En cette qualité il fut appelé au château de Montargis pour y être chargé des réparations et embellissements que René de Ferrare voulait y apporter. On sait qu'il travailla également à la reconstruction du chœur de l'église de la Madeleine dans la même ville.

Son fils Baptiste (né vers 1544-1547), mort au début du XVIIe siècle, continua son œuvre ; ainsi que Jacques II Androuet du Cerceau, mort en 1614, que les comptes du temps montrent employé aux travaux du Louvre et à ceux des Tuileries.

Les du Cerceau eurent pour continuateurs Bérain, Marot, Lepautre, qui gravèrent spécialement pour l'industrie. On leur doit des modèles pour la ferronnerie, pour les fabricants d'armes. Ils ont donné de la grâce au XVIIe siècle. Leurs noms nous font sortir de la Renaissance où celui de Hugues Sambin va nous ramener.

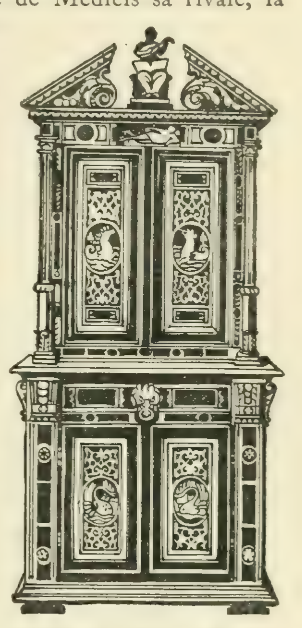
Sambin était contemporain de l'aîné des du Cerceau, originaire de Dijon, où il ne cessa de travailler, après son retour d'Italie. Car Sambin, s'en fut également puiser aux sources italiennes et aux plus riches, aux plus renommées, puisqu'il fut à la fois l'élève et l'ami de Michel-Ange. Les modèles gravés qu'il publia exercèrent une action prépondérante sur toute l'école de Bourgogne et jusqu'à Lyon. Il sera plus longuement question de ce grand artiste dans un chapitre suivant de notre livre, car il fut lui-même huchier-menuisier de rare valeur.

A Lyon nous relevons le nom d'un ornemaniste qui mérite une mention spéciale, le nom de Bernard Salomon, dit le Petit Bernard. Les sculpteurs sur bois et huchiers Lyonnais se caractérisent par ce trait, qu'ils empruntent leurs modèles aux pages imprimées par les soins des nombreux libraires de la ville et dont les plus importants étaient Frellon et Gryphe, Roville, Jean de Tournes. Les huchiers de Lyon vont jusqu'à copier les frontispices et titres décorés des livres dont ils reportent les ornements aux panneaux, aux ceintures et aux montants de leurs tables et de leurs armoires. Quant aux dessinateurs, dont les compositions, traduites par la gravure, se retrouvent de la sorte en maintes parties du mobilier, ils se nommaient Wariot, Philibert de l'Orme et le Petit Bernard déjà cité.

A côté de ces ornemanistes en renom, il faut placer, parmi les directeurs du goût de l'époque, les mécènes riches, amis des demeures bien décorées, dont les commandes, orientées à leur gré, influèrent si puissamment sur la direction donnée au mouvement des arts.

CABINET ET CHAISE HENRI II.

Et parmi eux se placent naturellement, au premier rang, les souverains eux-mêmes, les rois de France qui, à partir de Charles VIII, adoptèrent le goût italien pour la construction et la décoration de leurs châteaux et de leurs palais, François Ier le roi de Fontainebleau, et, à plus juste titre encore que Henri II, sa femme Catherine de Médicis, la Florentine, la fille de Laurent de Médicis, duc d'Urbin. Et à côté de Catherine de Médicis sa rivale, la belle Diane de Poitiers. Pour son château d'Anet, qu'elle avait fait construire à neuf sur les plans de Philibert de l'Orme, à la place d'un vieux manoir, propriété de la famille de Brézé, Diane de Poitiers commande aux artisans employés par Henri II au Louvre et à Fontainebleau, un ensemble de décorations dans le goût le plus pur et le plus caractéristique du temps.



CABINET EN NOYER, AVEC PANNEAUX INCRUSTÉS EN PIERRE DURE. ÉPOQUE DE HENRI III.

Des travaux exécutés pour elle, la plus grande partie est malheureusement perdue pour nous. Quelques plafonds en ont été conservés, les portes de la sacristie, la tribune de la chapelle et des fragments de sculpture décorative qui ont été transportés à l'école des Beaux-Arts. Il est permis de dire, par un rapprochement qui ne surprendra pas, que Diane de Poitiers avait ainsi réalisé, en son château d'Anet, ce que la marquise de Pompadour réaliserait au XVIIIe siècle en son château de Bellevue, sur la hauteur des côteaux qui dominent la Seine, une résidence où, de l'ensemble aux moindres détails, tout s'harmonisait en une concordance parfaite, dans le style et dans le goût du temps, depuis l'œuvre des architectes jusqu'à celle des peintres et des sculpteurs, des ornemanistes et des ciseleurs, des ferronniers et des huchiers : délicieux reflet, à Anet, de l'art du XVIe siècle, à Bellevue, de celui du XVIIIe ; et où le charme d'une femme gracieuse et aimée, le doux parfum qu'elle laisse sur ce qu'elle a inspiré, sur ce qui est né de son caprice ou de sa fantaisie triomphante

devait répandre une grâce et une beauté d'une incomparable émotion.

Enfin une mention d'honneur revient à cette place au célèbre cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, et à son frère Jacques d'Amboise, qui fut évêque de Clermont de 1506 à 1516. Georges d'Amboise fit bâtir à Rouen le palais de Justice, la maison de l'archevêque ; et il constitua en son château de Gaillon en Normandie un ensemble décoratif d'une beauté, d'une richesse et d'une puissance auquel rien, à la même époque, ne put se comparer, pour la perfection et la pureté du goût tout au moins. A son instigation, Louis XII fit de son côté construire à Paris la délicieuse Chambre des comptes du Palais et achever Amboise que Charles VIII avait commencé. Le rôle de Georges d'Amboise fut immense dans le gouvernement de son temps. On disait que, sous Louis XII, il constituait "tout le gouvernement." C'était un homme fin et éclairé, du goût le plus sûr : et il se trouva par là exercer sur le mouvement des arts l'influence la plus heureuse ; quant à son frère, Jacques d'Amboise, il fut le véritable initiateur de la Renaissance en Auvergne.

Les comptes des "dépenses de la construction du château de Gaillon" ont été publiés. Ils nous donnent les noms des principaux maîtres artisans qui y ont été employés : celui de Richard Guerpe, qui travailla à Gaillon de 1504 à 1508, et celui de Colin Castille, menuisier de la cathédrale de Rouen. Colin Castille n'était pas seulement menuisier, mais architecte. Il décora le château de Gaillon de ses plus beaux lambris et termina la décoration des appartements que son prédécesseur, Guerpe, avait commencée. Pierre Cornedieu, le menuisier de la résidence archiépiscopale de Rouen, fit à Gaillon une partie du mobilier ; Michelet Guesnon fut chargé de la marqueterie du "cabinet."

Pour juger de cet ensemble décoratif, qui paraît avoir été le plus beau monument de la menuiserie française au XVIe siècle, nous ne possèdons malheureusement plus aucun meuble qui puisse être authentiqué avec certitude. A l'époque de la Révolution, où tout était saccagé avec un vandalisme brutal, Lenoir eut l'heureuse inspiration de sauver des fragments décoratifs dont la chapelle était ornée et de les faire transporter en son célèbre Musée des Monuments français. Admirables stalles qui, depuis la dispersion du Musée des Monuments, ont été placées à Saint-Denis où elles ornent le chœur d'hiver des chanoines et, un panneau ajouré, provenant également du château de Gaillon, aujourd'hui au Musée

du Louvre, donne un des exemples les plus délicats et, tout à la fois, les plus caractérisques, de cette juxtaposition d'enrichissements gothiques, clochetons et nervures et rosaces de style flamboyant, encadrant des arabesques "renaissance": panneau qui faisait partie de l'ancienne clôture du chœur.

V

LES MATÉRIAUX EMPLOYÉS

On peut dire d'une manière générale que, à l'époque de la Renaissance, la plus grande partie des meubles ont été faits, dans les ateliers situés au nord de la Loire, en bois de chêne ; en exceptant toutefois la Bourgogne où, comme au sud de la Loire, domine l'emploi du noyer. Cette observation est pour la première période de l'histoire de l'art décoratif sous la Renaissance car, à partir du règne de Henri II, le noyer remplace presque partout le chêne. Le grain en est plus fin, en sorte qu'il se prête mieux au travail du décorateur. A travailler un panneau de noyer le sculpteur se sent plus à son aise : la taille des arabesques, des figures et autres enrichissements y est plus facile. Aussi les huchiers Bourguignons, qui donnèrent à la sculpture une si grande importance dans leurs travaux, employèrent-ils presque toujours le noyer.

Que si l'on veut, à propos des observations qui précèdent, jeter un coup d'œil d'ensemble sur les différentes espèces de bois employées par les huchiers et les ébénistes aux différentes époques de l'histoire du meuble français, on dira qu'au Moyen-Age domine le bois de chêne ; sous la Renaissance le bois de noyer ; au XVIIe siècle, le bois d'ébène ; au XVIIIe siècle règnent les bois des Iles ; enfin le XIXe siècle verra l'avènement de l'acajou.

Mais ne quittons pas la Renaissance.

En sa *Maison rustique* (1589), Charles Estienne fait l'éloge du noyer : " bon et gentil à estre mis en œuvre, à faire beaux ouvrages, à cause qu'il est lisse et poly de son propre naturel." Bernard Palissy recommande en sa *Recepte véritable*, de se servir de préférence du bois provenant de vieux noyers : " Prends garde au bois

de noyer, écrit-il, et tu trouveras que, quand il est vieux, le bois est madré ou figuré et de couleur noire par le dedans du tronc ; et, pour ceste cause, les vieux noyers sont plus estimés à faire menuyserie que non pas les jeunes ; car le bois des jeunes est blanc et n'y a aucune figure."

Pour leurs placages, les ébénistes aimaient à utiliser le frêne : " On le scie en ais tenues, écrit encore Bernard Palissy, dont sont faictes tables précieuses ; leur beauté native consiste en variété subtile et ondoyante."

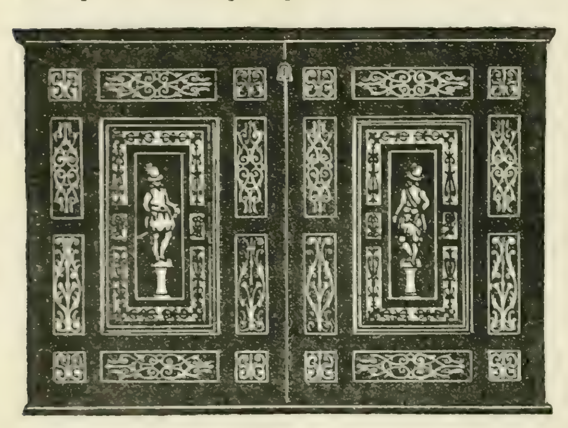
Quant au tilleul, on en faisait grand usage dans le Midi. Il se recommandait par sa légèreté et servait, à cause de cette qualité, pour les grandes pièces de menuiserie. Le beau plafond de la salle Henri II au Louvre est, partie en tilleul, partie en noyer.

Le cèdre et le cyprès sont également d'un emploi assez fréquent, dans la première moitié du XVI[e] siècle surtout : ils servent aux meubles de toutes sortes ; et, dans la seconde moitié du siècle, quand l'usage du noyer se répandit de plus en plus, on employa encore le cyprès pour construire " coffres, cabinets et garde-robes, parcequ'outre la bonne odeur qu'il rend, écrit Charles Estienne, il dure une infinité de temps sans se corrompre, ni ne se vermoult aucunement."

Tous ces bois étaient choisis avec grand soin et soumis, avant que d'être mis entre les mains de l'artisan, à des préparations spéciales. On les conservait dans les lieux un peu humides ; il arrivait aussi qu'on les fît brunir à la fumée. L'artisan lui-même les soumettait à diverses manipulations ; il les frottait " d'écorces de noix vertes," voire de brou de noix. L'huile de lin y était également de grand usage. " Le meuble que vous aurez frotté de lie d'huile, écrit un contemporain, et que vous aurez poly, aura une merveilleusement belle et gentille couleur " ; " quand les tables ont bu l'huile de lin, dit un autre, la splendeur et la couleur est adjoustée, non caduque, mais durable à jamais." Enfin, après avoir reçu la teinte voulue, le bois était lustré avec un " filet de cire." C'était là une partie du métier qui n'était pas commune à la corporation. En matière de teintures et de vernis, chaque maître avait son secret qu'il gardait avec un soin jaloux. De là ces parties chaudes, rissolées, qui vont des teintes du bronze sombre à celles de l'or fauve, où l'art des hommes a eu autant d'action que les siècles, les siècles pendant lesquels s'exerce le frottement journalier, l' " huile de coude " comme disent les Anglais, merveilleuses patines, qui font aujourd'hui notre admiration. Hâtons-nous d'ajouter que

les meubles de luxe, ceux qui étaient destinés à la décoration des salles autant qu'à l'usage pratique, étaient dorés et argentés sur une grande partie de leur surface, et quelque fois entièrement. De cet usage de dorer les moulures, ornementations et figures, sortira au siècle suivant l'emploi des bronzes. "Quant aux meubles de bois, observe un contemporain, nous voulons qu'ils soient tous dorés, argentés, et marquetés."

Les autres parties des armoires, coffres, bahuts, tables et chaises, étaient très fréquemment entièrement couvertes de peinture. Cette peinture a disparu par l'usure et le frottement et aussi parce-qu'aux siècles suivants on l'a fait disparaître, quand elle ne répondit plus au goût qui s'était modifié. Les stalles elles-mêmes, les ivoires, voire parfois les bronzes, étaient couverts de couleurs "au naturel," ce qui veut dire imitant celles de la nature. Nos ancêtres de la Renaissance vivaient donc dans des intérieurs polychromes : les plafonds, compartis en caissons, on divisés par des rangées de solives saillantes sur des traverses, étaient entièrement chargés de décorations colorées, peintures allégoriques avec encadrements de fleurs, ou plus simplement fonds de couleur brune ou verte, avec rehauts rouge-vif, verts, blancs et jaunes. On connaît d'autre part le bariolage des toilettes et habits du temps. Les femmes se fardaient, se couvraient de peinture. On imagine le coup d'œil de joyeuse et juvénile harmonie que devait donner cette polychromie mouvante parmi la polychromie immobile des meubles, des plafonds et des tentures. Les pages de Louis XII portaient des bas apparents, l'un rouge, l'autre jaune ; leurs hauts de chausses



CABINET INCRUSTÉ D'ÉBÈNE ET D'IVOIRE. ÉPOQUE HENRI IV. COLLECTION PEYRE.

(culottes) étaient de mêmes couleurs, mais disposées en sens inverse ; le pourpoint à l'avenant. Les costumes des pages d'Anne de Bretagne étaient écartelés, du haut en bas, de jaune et de noir. Louis XII lui-même portait des huques cramoisies, brodées en or d'A couronnés (lettre qui représentait l'initiale de sa chère Anne de Bretagne). Le costume de ses laquais était de velours et drap d'or. Rabelais n'a pas dédaigné de nous décrire les costumes des dames de son temps :

"Chausses d'écarlate ; souliers escarpins et pantoufles de velours cramoisi, rouge et violet, déchiquetées à barbes d'écrevisse." "Par dessus la chemise, elles vêtaient la belle vasquine, de quelque beau camelot de soie et, sur cette vasquine, étaient la vertugale de taffetas blanc ou rouge ; au-dessus, la cotte de taffetas d'argent faite à broderies de fin or entortillé à l'aiguille, ou bien, selon la disposition de l'air, de satin, damas, velours orange, tanné, vert, cendre, bleu, jaune clair, rouge cramoisi, blanc, de drap d'or, de cannetille (étoffe de soie), d'argent ou d'or bouclé en spirale. Les robes, selon la saison, en toile d'or à frisure d'argent, de satin rouge couvert de cannetille d'or, de taffetas blanc, bleu, noir, tanné : de serge de soie, camelot de soie, velours, drap d'argent, toile d'argent, or tiré, velours ou satin parfilé d'or en diverses portraictures."

Les soldats eux-mêmes étaient bariolés, empanachés et partaient en guerre vêtus comme pour des noces.

Et l'imagination se représente aisément, dans les salles comme tendues de couleurs vives, sans que le moindre espace fût laissé aux tons ternes et plats, parmi l'éclat des meubles polychromes, le coup d'œil que cette vivante et joyeuse bigarrure devait présenter.

On a très justement fait observer combien il devait paraître surprenant que les artisans français n'aient pas adopté davantage les procédés de la Renaissance italienne alors qu'ils s'en appropriaient, avec tant d'empressement, le style et les dessins ; car ce ne fut que dans la seconde moitié du XVI[e] siècle qu'ils se décidèrent à pratiquer à leur tour la marqueterie, les incrustations d'ivoire, de nacre, de marbre poli, les incrustations de ce qu'on appelait "la pierre dure." Nous reproduisons ici deux remarquables exemples, l'un d'un cabinet en noyer avec incrustations de "pierre dure," datant du règne de Henri III (p. 39), l'autre d'un cabinet d'ébène incrusté d'ivoire, qui nous reporte déjà au règne de Henri IV (p. 44).

Les Lyonnais, sans doute parcequ'ils se trouvaient voisins des

Italiens, essayèrent de reproduire plus exactement leurs procédés. Dès la première période de la Renaissance, on voit sortir de leurs ateliers quelques meubles décorés "à la moresque," pour reprendre l'expression du temps. Elle désignait des incrustations en pâte blanche, sorte de mastic d'ivoire, que l'on coulait dans le creux du bois ; mais les Lyonnais eux-mêmes abandonnèrent bientôt ce procédé pour le remplacer par des arabesques sculptées en relief.

VI

LES LITS

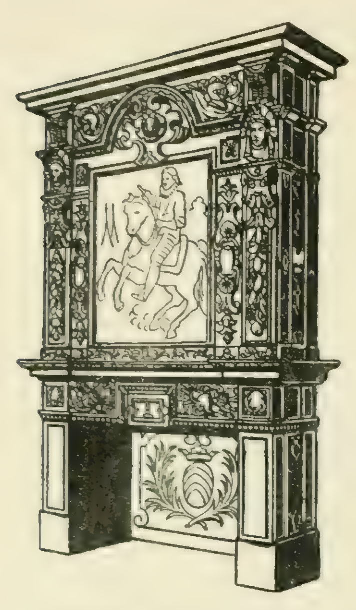
APRÈS avoir jeté un coup d'œil sur l'ensemble du style décoratif sous la Renaissance et sur son évolution, il nous reste à passer en revue, par le détail, les différents meubles qu'il a produits. En un livre, auquel sa singularité même a valu un grand succès, livre intitulé d'une manière assez bizarre *les Blasons domestiques* (publié pour la première fois en 1539), un libraire du XVIe siècle, Gilles Corrozet, a passé la revue de l'ameublement. Chacune des parties en obtient de sa plume un "blason," où les mérites en sont énumérés et célébrés d'une plume à la fois précise et pittoresque, comme s'il s'agissait des différentes parties d'un écu ou d'une armoirie.

Corrozet débute par le "blazon" de la Salle et de la Chambre :

Chambre très claire et bien quarrée,
Chambre au corps humain préparée,
Chambre basti-e d'ung maçon,
Par très excellente façon ;
Chambre dont les vitres sont telles
Qu'on n'en vit jamais de plus belles,
Chambre où, pour faire un doux marcher,
On a lembrissé le plancher,
Chambre nattée en toute place. . . .

Nous avons déjà dit que ces lambris et nattes étaient une des innovations de la Renaissance, le Moyen-Age n'ayant guère connu que des pièces dallées. Aux murs sont tendues des tapisseries :

Chambre tapissé-e si bien
Qu'on ne sauroit dire combien,
Où on voit ruses et détours
D'armes, de chasses et d'amours,
Les boys, les champs et les fontaines,
Les monts et vauls et vertes plaines. . . .



CHEMINÉE. LOUIS XIII. CHÂTEAU DE CORMATIN.

Et voici, outre les tapisseries, des tableaux dans leurs cadres :

Chambre illustré-e de tableaux,
Tant bien faicts, tant riches, tant beaulx
Chambre de si grande beaulté,
Que l'amoureuse déité
De Cupido, à chascune heure
Y vouldroit bien faire demeure ;
Chambre belle tant que peult estre,
Ressemblant paradis terrestre,
Pourveu que l'homme et femme aussy
Y soient sans guerre et sans soucy ;
Chambre où le vent rude et divers
N'entre jamais ès froids hivers,
Chambre bien seurement fermée. . . .

Le parquet, ainsi que nous l'avons déjà noté, est semé de joncs et d'herbes odorantes :

Chambre d'herbe verte semée. . . .

Enfin voici le détail du mobilier :

Chambre garnie d'un buffect,
Et d'autre mesnage parfaict,
Comme de lict, de banc, de table,
De placet (tabouret), de selle et scabelle.

Ainsi qu'il vient d'être dit, la chambre est entièrement peinte et dorée, brillante de couleurs abondantes et vives :

O chambre très garrière et belle,
Chambre doré-e, chambre paincte,
Chambre de riches couleurs taincte,
La couverture et la deffense
Contre tout ce qui faict offense,
Chambre d'honneur, chambre bragarde,
Chambre d'amour, chambre gaillarde,
Si tost que la nuyct je verray
En toy je me retireray.

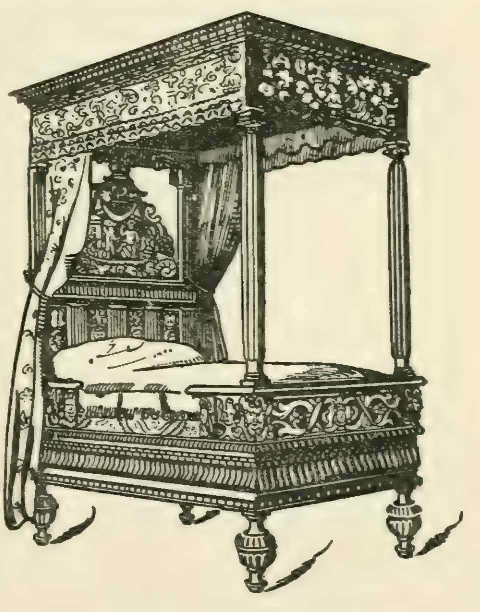
Et déjà Corrozet indique que, après la cheminée peut-être, autour de laquelle la famille se groupe en de longues, tantôt graves, tantôt rieuses causeries, après le foyer si cher à nos ancêtres, la partie la plus importante de la décoration de la chambre est formée

par le lit. Le "blason" qu'il lui consacre est d'une inspiration toute poétique :

LE BLASON DU LIT

Lict délicat, doulx et mollet,
Lict de duvet si très douillet,
Lict de plume tant bonne et fine,
Lict de coustil blanc comme un cigne,
Lict dont ce blanc coustil incite
Le dormir quand il est licite,
Lict dont le chevet est si doulx
Qu'il semble que cet soit veloux,
Quand on y prend un bon repos ;
Lict à dormir apte et dispos ;
Lict dont les draps, comme on demande,
Sentent la rose et la lavende. . . .

On sait en effet qu'il était d'usage—usage qui subsiste encore en bien des endroits dans nos provinces—de conserver sa "lingerie" en des armoires parfumées de lavende. Ces vers font également allusion à l'usage, transmis par le Moyen-Age, de répandre, sur l'oreiller et sur la couverture, des feuilles de roses, des violettes et autres fleurs odoriférantes. Il en est très souvent question dans les chansons de geste et dans les romans d'aventure et, vers la fin du xve siècle, à la date de 1488, nous trouvons encore mention dans les comptes de l'Argenterie de "trois paniers de roses vermeilles et deux bouquets de violettes, semées de roses parmi, pour mettre sur le lit du Roi." Mais revenons aux vers de Corrozet.



LIT DE CATHERINE DE MÉDICIS. CHÂTEAU DE CHENONCEAUX.

Lict dont la riche couverture
Résiste contre la froidure,
Et musse les corporels membres.
O lict, le parement des chambres,
Lict d'honneur plein de toute joye,
Beau lict encourtiné de soye,
Pour musser la clarté qui nuict. . . .

Ces rideaux et courtines, malgré toute la splendeur des bois et des dorures, constituaient le grand luxe du mobilier au XVI[e] siècle. On en jugera par le seul inventaire du palais de Nancy dressé en 1544 :

" Un bois doré servant au ciel de drap d'or et de velours violet. . . . Un autre servant au ciel de satin cramoisi, chargé de drapeaux de triomphe. . . . Un autre servant au ciel de drap d'or et de satin blanc, couvert de palmes de toile d'or noir. . . . Un autre servant au ciel à ondes de damas d'or et de toile d'argent." . . . Quant aux courtines, elles sont de même étoffe, ou bien de velours noir semé d'épis d'or, de velours violet frangé d'argent, de velours noir chargé d'entaillures de satin broché noir, ou bien encore bigarrées de velours noir, de velours jaune et de satin cramoisi, ou bien encore de satin jaune semé de lys de toile d'argent.

Corrozet poursuit :

Lict qui attends la trouble nuict,
Afin qu'on se repose et couche,
Lict soutenu en une couche
Ouvré-e de menuiserie,
D'images et marqueterie,
Lict très gentil tant qu'il peut estre,
Lict beneist de la main du prestre. . . .

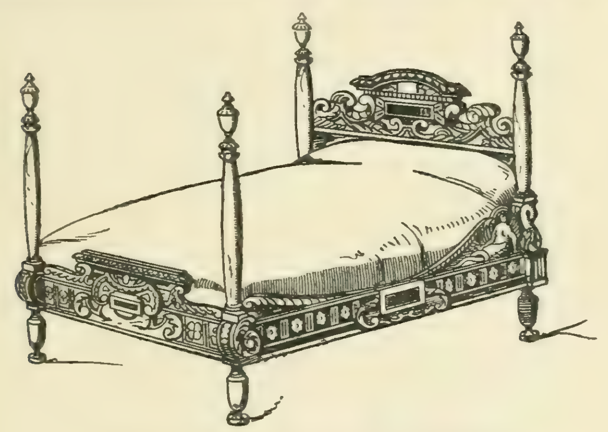
Le poète rappelle ici l'usage très répandu dans l'ancienne France de faire bénir par le prestre et asperger d'eau bénite le lit nuptial le soir même des noces :

Lict d'amour sainct, lict honorable,
Lict somnolent, lict vénérable,
Gardez vostre pudicité
Afin que vostre honneur pullule. . . .

Le meuble, que notre auteur chante avec tant de lyrisme, n'en est pas moins, de tous les meubles de l'ancien temps, celui que les siècles ont le moins épargné, on veut dire que les specimens qui en sont parvenus jusqu'à nous sont extrêmement rares. On ne connait pas de lit datant du Moyen-Age. Les lits

de la Renaissance se composaient généralement de quatre pièces se coupant en rectangle, en donnant naissance à ces quatre angles à des piliers ou pieds-droits supportant quelquefois un "ciel," d'autres fois se terminant par un motif décoratif quelconque. Le dossier, plus ou moins ornementé, peut être surmonté par un fronton sculpté ou décoré de marqueterie. C'est le cas du lit de Catherine de Médicis qui est reproduit ici (p. 49).

En entrant dans la seconde période de la Renaissance, on voit les montants des lits prendre plus d'importance : ce sont de vraies colonnes d'architecture et, quelquefois, des statues sculptées, des atlantes ou des cariatides en gaines, voire des figures en pied.



COUCHETTE (DATE 1583). COLLECTION CHABRIÈRE-ARLÈS.

Nous reproduisons ici une couchette provenant de la collection Chabrière-Arlès. Le meuble est exactement daté de 1583, et orné des armes de la famille Beranger de Sassenage. Avant d'être entré dans la collection Chabrière-Arlès, il se trouvait au château de Treminis près Grenoble. Les quenouilles des quatre angles ont été tronquées et couronnées à une époque récente des vases dont elles sont actuellement décorées.

Un bel exemple d'un lit Renaissance est celui qui est conservé à Paris au Musée Cluny. Des figures à l'antique soutiennent l'entablement de bois. Peut-être y critiquerait-on une ornementation d'une richesse excessive, trop de mascarons, de feuillages, de griffes et de muffles de lion. Le style en rappelle à la fois les

motifs dessinés par du Cerceau et les productions un peu trop lourdes et somptueuses de l'école de Bourgogne. Les ducs de Lorraine possédaient un "lit de perles," ainsi désigné d'après la broderie de ses tentures, qui étaient soutenues par des colonnes d'argent. Une description détaillée en est donnée dans l'inventaire d'un de leurs châteaux :

"Quatre grandes colonnes d'argent doré avec les piedestal et chapiteaux faits en estocz à bandes, semées d'alérions (oiseaux de forme décorative) et de doubles C couronnez, et quatre admortissements faicts d'un serpent en manière de sphères avec un alérion d'argent au dessus servants au lit de perles."

Au pied du lit étaient souvent placés des marche-pieds pour en faciliter l'accès, marchepieds qui constituaient parfois de véritables coffres. Ils disparaissent au XVIIe siècle.

Parmi les dessins de du Cerceau on trouve plusieurs lits en forme de nefs. Ont-ils jamais été exécutés ! En son intéressant ouvrage sur le meuble en France au XVIe siècle, M. Edmond Bonnaffé signale un lit ayant la forme de ceux qu'a dessinés du Cerceau. La propriétaire de ce meuble, Mme Legrand, le vendit il y a une cinquantaine d'années et l'on on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors.

VII

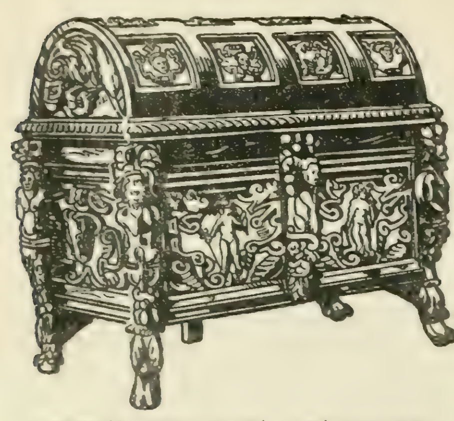
COFFRES, COMMODES, ARMOIRES ET BUFFETS

DÉJÀ nous avons dit qu'au Moyen-Age les coffres étaient à peu près les seuls meubles qui ornassent la Salle des demeures seigneuriales ou bourgeoises. Au reste un détail suffira à indiquer l'importance qu'ils avaient prise dans l'ameublement de l'ancien temps : On les appelait aussi des "huches," et tous les menuisiers qui fabriquaient des meubles étaient nommés, du seul nom du coffre, des "huchiers." Les armoires étaient inconnues. Les tables se dressaient sur tréteaux au moment du repas ; les sièges étaient des pliants que l'on apportait quand il en était besoin. Les coffres, ainsi placés dans les chambres de nos ancêtres, y servaient donc tout à la fois de garde-robes, de buffets, de commodes, de tables, et enfin aussi de malles, quand on se déplaçait d'une résidence à l'autre. Ces déplacements étaient très fréquents, et la commodité du coffre en pareille circonstance faisait une grande partie, sans aucun doute, de la faveur dont il jouissait.

Nous venons de dire que le coffre servait de siège, d'où l'expression ancienne et aujourd'hui hors d'usage : "Piquer le coffre," pour désigner une longue attente dans l'antichambre de quelque personnage.

Parmi les meubles de ce genre, les plus beaux étaient les coffres de mariage, que la jeune épousée faisait transporter à sa suite dans la maison de son mari, après que ses parents y avaient enfermé sa dot et son trousseau. D'où l'expression, venue jusqu'à nous ; "Epouser, non la femme, mais le coffre." On disait aussi : "Elle est belle au coffre," pour désigner une fille laide mais pourvue d'une jolie dot.

On imagine avec quel soin, de ce précieux meuble, Gilles Corrozet a tracé le "blason" :



COFFRE À COUVERCLE BOMBÉ. MUSÉE DE CLUNY.

LE BLASON DU COFFRE

Coffre très beau, coffre mignon,
Coffre du dressouer (dressoir) compagnon,
Coffre de boys qui point n'empire,
Madré (tacheté) et jaune comme cire . . .

Parfois, à défaut d'ornements en sculpture, les coffres destinés aux plus beaux appartements étaient "marquetés de nacre" et "peints d'azur et d'or."

Coffre garny d'une serreure
Tant bonne, tant subtile et seure
Que celluy sera bien subtil
Quil l'ouvrira de quelque oustil ;
Coffre sentant plus souef que basme (baume),
Coffre, le trésor de la dame,
Coffre plein de douces odeurs
Et de gracieuses senteurs.

Nous savons que les Parisiennes faisaient venir des roses de Provins et les enfermaient dans des sachets d'étoffe qu'elles plaçaient dans leurs coffres à linge.

Coffre dont le chaistron très net
Fait l'office d'un cabinet.

(Le chaîtron était une petite case ménagée dans la partie supérieure de la huche ou du coffre.)

Coffre luisant et bien frotté,
Coffre qui n'est jamais croté,
Coffre dans lequel se repose
Le parfum mieulx sentant que rose ;
Coffre où sont mis les parements,
Les atours et les vêtements



COFFRE HENRI II. CLÔTURE HENRI II.

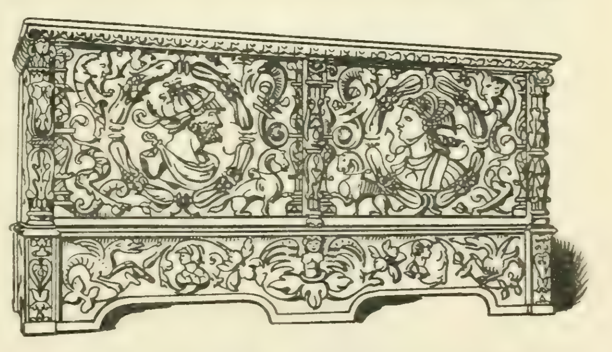
Musée du Louvre et Musée South Kensington

Qui cachent la poitrine blanche,
Le tetin, la cuisse et la hanche,
Et ornent le corps et la teste
Tant jour ouvrier que jour de feste;
Coffre où n'a point de pourriture,
Coffre exempt de vers et d'ordure;
O très poly et joly coffre
Qui reçois tout cela qu'on t'offre,
Ne souffre que mecte la main
Dans toi le larron inhumain.

Cette sorte de meuble était généralement en chêne ou en noyer ; en noyer plutôt quand il devait être orné de sculptures ou de décorations ciselées. De nombreux coffres en tilleul sont sortis des ateliers du midi.

Le couvercle de ces coffres était généralement plat et dépourvu d'ornements ; nous avons dit que ces meubles servaient de sièges. Quelques coffres cependant, à l'exemple du très beau specimen conservé au Musée Cluny et que nous reproduisons ci-dessus, se ferment d'un couvercle bombé. Le coffre en noyer sculpté, du XVI[e] siècle, qui est au Musée du Louvre, et dont nous donnons également ici la reproduction, est sans doute sorti d'un atelier d'Auvergne, comme suffiraient à en témoigner les deux têtes, profils en bas relief, dont le panneau antérieur est orné et dont le style est caractéristique.

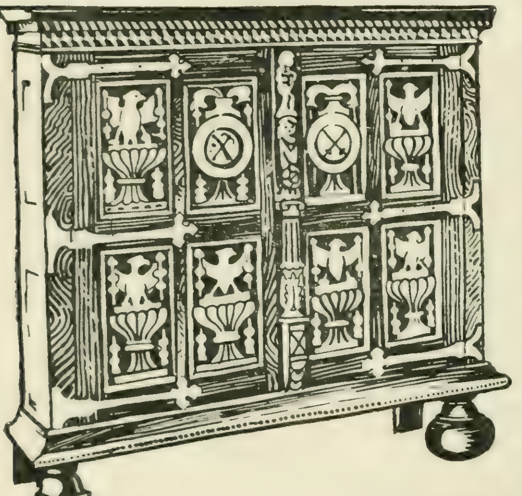
Le Louvre possède encore un autre coffre de style Renaissance (donation Sauvageot), qui remonte à l'époque de Henri II, l'une des plus jolies créations que nous aient laissée les artisans de l'époque. La gravure en couleur que le lecteur trouvera à la page 54 l'encadre d'une clôture également "Henri II," conservée au Musée South Kensington à Londres. Les tons en sont formés par la patine du temps, brillants et délicats comme ceux d'un



COFFRE EN NOYER SCULPTÉ. COMMENCEMENT DU XVI[E] SIÈCLE.
MUSÉE DU LOUVRE.

vieux bronze. On a cru y retrouver la création d'un artiste Lyonnais, mais l'extrême richesse de la décoration l'attribuerait plutôt à un atelier Bourguignon. L'image que nous publions montre au-dessus du coffre un "biberon" (vase à faire boire les malades) en faïence de Saint-Porchaire (Deux-Sèvres), semblable à cette fameuse faïence d'Oiron dont les specimens atteignent aujourd'hui dans les ventes des prix fabuleux.

Le bahut est un coffre à vantaux ; l'armoire est la superposition de deux coffres ; le dressoir est un coffre monté sur pieds élevés.



DRESSOIR EN BOIS SCULPTÉ. ÉPOQUE FRANCOIS Iᴱᴿ.
CHÂTEAU DE PARNHAM.

De ces vieilles armoires composées, comme il vient d'être dit, de deux coffres superposés, nous donnons également en l'une de nos planches de couleur un exemple remarquable. C'est en réalité une double huche, qui parait avoir été fabriquée en Touraine et plus précisément à Plessis-lès-Tours, vers la fin du xvᵉ siècle. Aussi l'aspect en est-il encore médiéval.

Des dressoirs dont il vient d'être question Corrozet donne également la description en ses amusantes poésies.

LE BLASON DU DRESSOIR

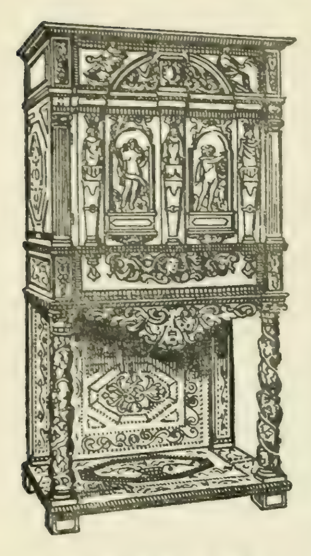
Dressouer bien faict, dressouer très gent,
Dressouer plaisant a toute gent,
Dressouer où l'ouvrier bien propice
N'a failli en son artifice ;

Dressouer de cyprès odorant
En la salle bien apparent ;
Dressouer reluysant et uny,
De toutes beaultez bien garny,
Soustenu de pilliers tournez,
De fueilles, de fleurs bien ornez ;
Dressouer duquel la forme basse
En clarté le beau miroir passe,
Pour ce qu'on le tient nectement,
Dressouer fermé bien seurement,
De deux guichetz de bonne taille
Ayant chascun une médaille ; . . .

—Le mot "guichet" représente ici les vantaux du meuble—

Dressouer où sont les bonnes choses,
Seurement fermées et encloses :
Certes tu es le tabernacle,
Le lieu secret et habitacle,
Où sont les beaulx joyaulx et bagues
Des dames, qui sont grosses bragues
Comme chaines, boutons, anneaulx,
Patenostres à gros signeaulx,
Estuiz et coffrets curieux,
Remplis de trésors précieux,
Monnoiez et à monnoier :
Dieu m'en veuille autant envoyer,
Afin qu'en tout soulas et joye
Ung tel dressoir possède et j'aye.

Victor Gay, en son *Glossaire archéologique*, signale deux sortes de dressoirs, plus différents, dit-il, par la forme que par l'usage. "Les premiers se composent d'un assemblage de tablettes disposées en gradins, posées sur une table et destinées, après avoir été couvertes d'une parure de lingerie, à asseoir les pièces de montre et une partie de la vaisselle de service." Aliénor de Poitiers en signale à la Cour de Bourgogne. On les nommait des "dressoirs à degrés." Ce sont les meubles dont parle le lexicographe Nicot (1606). A l'en croire ce seraient même les seuls qui mériteraient ce nom : "Dressoir est un buffet sans armoire ni tiroir, écrit-il, mais à tablettes simples, à dresser, asseoir et établir sur iceluy la vaisselle d'argent et autre appareil pour le service du dîner ou souper d'un grand seigneur. . . . Il est différent du buffet, en ce que le dressoir n'est jamais à armoire, ni tiroir." Mais cette définition, trop étroite, est en contradiction avec les textes les plus précis du temps, notamment avec les inventaires où l'on trouve signalés fréquemment des "dressoirs à guichets" et des "dressoirs fermant à clef." Ces derniers sont donc de vrais coffres montés sur pieds. Ils se composaient essentiellement de deux étages, le



BAHUT RENAISSANCE. MUSÉE DU LOUVRE.

premier vide, le second plein et fermé par des vantaux. Le Musée Cluny à Paris conserve plusieurs dressoirs remarquables de l'époque de la Renaissance : celui qui est reproduit page 72 offre ce mélange, dont il a été beaucoup question ci-dessus, d'ornementation gothique et d'ornementation Renaissance. On l'attribue au règne de Louis XII. L'élégance et la finesse en ont été souvent signalées. Le fond de l'image représente la célèbre tapisserie du même Musée Cluny connue sous le nom de "tapisserie à la licorne."

Au reste il ne faudrait pas croire que les dressoirs aient toujours été de proportions modestes comme celui qui est représenté sur notre image. Un chroniqueur Bourguignon décrit l'un de ceux qui ont servi lors des noces du duc de Bourgogne Philippe-le-Bon avec Isabelle de Portugal. Ce meuble somptueux avait vingt pieds de long ; on l'avait monté sur une estrade qui mesurait deux pieds de haut ; pour y parvenir on franchissait une barrière de trois pieds de haut, percée sur le côté d'une petite porte par laquelle on avait accès. Les planches supérieures de ce dressoir, au nombre de trois, étaient chargées de vaiselle d'or fin, et les deux planches inférieures de vaisselle d'argent.

C'est également au Musée Cluny qu'est conservée la crédence reproduite à la page 90 et qui n'est qu'un dressoir à six pans, soutenu par six colonnettes. Il date du règne de François I[er] bien que, à première vue, ces têtes sculptées, qui se détachent en ronde bosse sur chacun des panneaux, fassent penser au style, dont c'est ici une des caractéristiques, du règne de Louis XII.

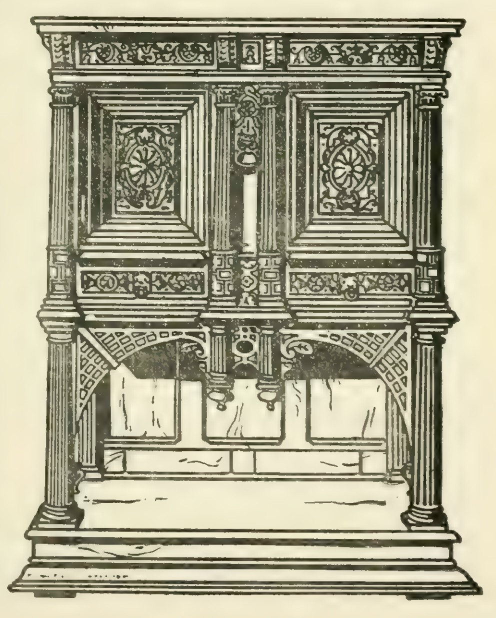
L'un des plus beaux dressoirs que la Renaissance nous ait légué est l'admirable meuble, sur plan trilobé, conservé au Musée de Bourg (Ain). Il est soutenu par quatre cariatides en gaine, orné sur ses panneaux d'entrelacs, d'arabesques et de feuillages champlevés. Le style des cariatides pourrait faire penser à l'école de Bourgogne ; mais l'ensemble du meuble est trop simple d'inspira-

tion pour pouvoir être attribué à l'un de ces artisans qui recherchaient une richesse luxuriante et des ornements trop lourds souvent et d'un effet outré. On attribuerait plutôt aux Lyonnais le dressoir conservé au Musée de Bourg.

On trouvera des dressoirs Bourguignons au Louvre, à Cluny et dans la collection Serres à Toulouse.

Nous avons dit que l'armoire se composait en réalité de deux coffres posés l'un sur l'autre et s'ouvrant par devant. En fait d'armoires, le Moyen-Age ne connaissait guère que des placards et il en a été ainsi jusqu'au XVIe siècle. On peut voir encore au château de Blois, dans la chambre qui aurait été celle de Catherine de Médicis, les panneaux des boiseries mobiles, et dont quelques-unes s'ouvrent par des serrures d'un mécanisme spécial, ce que nous appelons des serrures à secret ; panneaux qui recouvrent autant d'armoires pratiquées dans l'épaisseur des murs.

La forme des armoires de la Renaissance varie quelque fois avec les provinces. On a fait observer que celles de l'Ile de France affectaient des lignes plus allongées. Le coffre qui en forme la partie supérieure, est généralement plus étroit que le coffre du dessous. La précieuse armoire conservée au Musée du Louvre, où elle est venue de la collection Rivoire et dont nous avons donné plus haut le dessin, armoire appelée "Henri II" depuis que l'on y a postérieurement encastré au fronton le médaillon de ce prince —bien que d'origine Bourguignonne, peut être selon toute vraisemblance, considérée comme une reproduc-



BAHUT LOUIS XIII.

tion des formes adoptées dans l'Ile de France, que la Bourgogne a fréquemment copiées. Le meuble date du règne de Charles IX. Les deux parties de l'armoire sont chacune encastrées de pilastres cannelés, les panneaux du bas sont ornés de mascarons de femmes qu'entourent des arcades d'architecture et rehaussés de cuir découpé ; les panneaux du haut sont décorés de fines figures de femmes en gaine, dont les bras se terminent par des rinceaux enguirlandant des têtes de béliers. Autant au point de vue de la délicatesse du dessin, qu'au point de vue de l'exécution, cette jolie armoire peut être considérée comme l'un des chefs-d'œuvre produits par la "hucherie" de l'époque.

La seconde partie du XVI[e] siècle vit diminuer le nombre des dressoirs dont les formes continuèrent de répéter celles de l'époque précédente ; ils sont progressivement remplacés par ce qu'on appelait alors des "cabinets à l'antique." Dans les "cabinets à l'antique," plus encore que dans tout autre meuble, les huchiers et les ébénistes imitent le style des grands architectes du temps, des Pierre Lescot, des Jean Bullant, des Philibert de l'Orme. Les pilastres surchargés d'arabesques à l'italienne sont remplacés par des colonnettes unies, plus souvent par des colonnettes cannelées, sur lesquelles est posé un fronton décoré à l'antique. Les panneaux s'ornent de fines figures d'un faible relief où se retrouvent les formes graciles et allongées des corps de femmes données à l'art par Jean Goujon et par Germain Pilon. Ce nom de "cabinet à l'antique" venait précisément de l'imitation, que l'on essayait de rendre aussi fidèle et aussi scrupuleuse que possible, des ornements et des lignes laissés par l'art gréco-romain.

VIII

LES TABLES

L'USAGE des tables du Moyen-Age, qui ne se composaient que de tréteaux sur lesquels on plaçait une planche et que l'on dressait au moment du repas, pour les enlever après le dessert, ne disparut pas entièrement à l'époque de la Renaissance. Nous ne laissons pas d'en retrouver tout au long du XVI[e] siècle : on les appelait "tables de camp." Des tables de camp sont mentionnées dans l'inventaire du mobilier de Catherine de Médicis (1589) : "Une table de camp, pozée sur un pied brizé (se repliant) ; une table de camp brizée, couverte de lames d'argent." On les perfectionne en les garnissant de charnières : "Deux tables garnies de treteaulx, l'une fermant à trois charnières de leton" (*Inventaire des meubles de la duchesse de Valentinois*, 1514). On les appelait alors "tables ployantes." Mais les tables à supports fixes deviennent de plus en plus nombreuses, à mesure que le mobilier est fait pour garnir les demeures, plutôt que pour être incessamment déménagé, comme au Moyen-Age.

Les premières tables de la Renaissance sont fort simples. Elles reposent généralement sur quatre pieds, réunis dans le bas, deux à deux, par des patins, lesquels patins sont eux-mêmes reliés par une entretoise ou traverse. Mais le besoin d' "enrichissement" ne tarde pas à compliquer cette architecture primitive. L'espace compris entre l'entretoise et le plateau de la table, sera lui-même orné de colonnes. De cette disposition le dessin de la page 64 donne un exact aperçu. Puis les tréteaux sont formés de balustres ; les patins s'ornent de sculptures. Comme les autres parties du mobilier, ces tables sont généralement peintes. Modèle qui s'enrichit encore. Pour soutenir le plateau, voici une ceinture

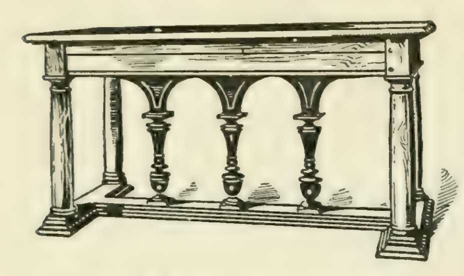


TABLE EN NOYER. FIN DU XVIE SIÈCLE.

décorée de godrons, d'entrelacs, de feuilles d'acanthe, d'oves et de méandres. Les supports deviennent des cariatides.

Aux pieds ou tréteaux qui, aux quatre angles de la table, en soutiennent le plateau, est fréquemment substitué un ensemble de décorations en forme d'éventail qui peut recevoir, des mains des Bourguignons notamment, une grande richesse d'ornementations. Le dessin de du Cerceau, que nous reproduisons ci-dessous, donnera une idée de cette disposition. On peut dire au reste que les tables de cette époque ont dû beaucoup à l'invention du célèbre dessinateur Parisien, dont les planches se répandaient pour être imitées, non seulement dans l'Île de France, mais en Bourgogne et dans la France méridionale. Ce sont des chimères, des satyres, des griffons adossés qui supportent le plateau et donnent au meuble un aspect somptueux et monumental.

La table n'a pas été oubliée, comme bien on pense, par Corrozet en la série de ses blasons.

LE BLASON DE LA TABLE

Table claire, table luysante,
Table a la chambre bien duysante,
Table tous les jours bien frottée,
Table sur deux tresteaux portée. . . .

"Incontinent les tables et les tréteaux furent apportez et dressez quasi sans qu'on s'en apreçût," lisons-nous dans le *Polyphile francois*.



TABLE. DESSIN D'ANDROUET DU CERCEAU.

Table qui causes le désir
De prendre savoureux plaisir
A chascune viande exquise . . .
Table d'une nappe parée,
Garnye de mets précieux
Et de bons vins délicieux ;
Table rempli-e de caquet ;
Table où se faict le grand banquet
A jour de feste ou jour de nopces ;
Table ou l'on parle négoces,
Puis de la paix, puis de la guerre,
Puis de France, puis d'Angleterre,
Puis de vertu, puis de folye ;
Table comme un miroir polye ; . . .
O table honneste et trés notable,
Table de bois, o belle table !
Je pri-e Dieu qu'il te munisse,
Tant bien t'appreste et te garnisse,
Qu'à tout jamais, par tout moyen,
On ait son pain cotidien.

La table à rallonges, qui paraît être venue d'Angleterre, fut fabriquée à partir de la seconde moitié du XVI[e] siècle. On la trouve également mentionnée dans les inventaires du temps : " Une table carrée, tirant par les deux bouts, garnye de son pied à pilliers tournez, plate-forme et un marche-pied (traverse) " (*Marché de Jacques Renaud de Paris*, 1566). " Une table qui se tire, à termes, l'enchassure enrichie de taille (sculpture) et les termes, les goussets et les pattes aussi taillés " (*Marché de Jehan Renoul de Paris*, 1577) ; " Une table de salle, qui se tire, de quatre pieds de long sur deux pieds cinq pouces de large, de deux pieds sept pouces de haut, et, au milieu, une grande ovale de jaspe enrichie de marqueterie à fleurs ; les bords garnis de deux filets de brézil (essence de bois de couleur rouge et qui a donné son nom au pays même du Brézil, dans l'Amérique méridionale, où cette espèce d'arbres croît en abondance), dans lesquels il y aura huit tables de jaspes ornées de marqueterie, ladite table posée sur six colonnes cannelées de brézil, le chassis dessous ladicte table enrichy de marqueterie " (*Marché de Symon Hardouin, maitre menuisier de Paris*, 1579). Ces derniers textes ont été publiés par Edmond Bonnaffé.

Quelques-unes de ces tables à rallonges, de l'époque de la Renaissance, sont parvenues jusqu'à nous. Le mécanisme en était à la fois si simple et si bien établi, que, de notre temps encore, après des siècles, il fonctionne comme au premier jour. Ces rallonges étaient formées par deux plateaux superposés. Le plateau inférieur était divisé par le milieu en deux parties égales qu'on séparait

l'une de l'autre en les faisant glisser sur les coulisses à bascule dont elles étaient munies ; et quand elles étaient tirées jusqu'à ce que les extrémités en vinssent s'ajuster au bord correspondant du plateau supérieur, celui-ci tombait pour venir se placer à niveau égal. Dans les documents du temps on les appelle des "tables qui se redoublent."

Les tables de la Renaissance sont généralement plus hautes que celles d'aujourd'hui. Elles mesurent de 80 à 88 centimètres depuis le sol jusqu'au bord supérieur du plateau. Et la cause en est que les sièges eux-mêmes étaient sensiblement plus élevés que les sièges modernes.

On trouve également aujourd'hui dans les collections quelques tables du XVIe siècle dont les pieds sont réunis par des traverses en forme de croix de Saint André.



TABLE EN NOYER SCULPTÉ. FIN DU XVIE SIÈCLE.

La variété des tables paraît d'ailleurs avoir été sous la Renaissance presqu'aussi grande que de nos jours, soit par leurs formes, soit par leur destination : voici des tables pour écrire et des tables de jeu ; dans tel inventaire il s'agit d'une table destinée à servir de bureau, dans tel autre d'une table-comptoir, "en forme de banc." Celles-ci sont rondes, celles-là ovales, d'autres sont carrées et d'autres sont oblongues ; le nombre des pieds en varie et la matière dont elles ont été fabriquées. Dans l'inventaire de Simon Drouet (1545), on trouve " une petite table garnie de son pied, en façon de chaise" ; dans le catalogue de la vente Gouffier (1572) " une table de bois de noyer à marqueterie, dessus d'un passement (entrelacs) de bois de brézyl, assise sur un tréteau à piliers annelés à marqueterie."

Sans parler des collections particulières, les Musées de Compiègne, de Dijon, de Besançon et, à Paris, les Musées du Louvre et de Cluny possèdent des tables du XVIe siècle qui peuvent donner l'idée la meilleure et la plus exacte de l'art du temps.

La table du Musée de Compiègne mérite peut-être une mention spéciale. Elle a été fabriquée dans l'Ile de France.

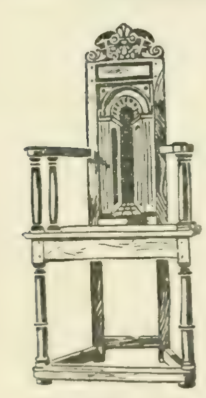
Aux deux extrémités, la partie centrale des supports est formée, de chaque côté, par une figure de femme en gaine, qui tient entre ses mains levées des bouquets de fruits et de fleurs. Ces figures de femmes, accompagnées de petits amours, sont placées entre des chimères ailées, chimères adossées dont les pieds se replient en volutes. Les patins sont formés par des chevaux marins, adossés, séparés par une tête-de triton cornu. La ceinture de la table est décorée d'une série d'entrelacs et de moulures, interrompus, au dessus de la tête de la cariatide, par un bas-relief carré représentant une figure de divinité antique étendue parmi des tronçons de colonnes brisées.

Les tables de la Renaissance ont marqué le triomphe de l'école Bourguignonne et le Musée de Dijon en possède un admirable specimen—plateau supporté par des aigles aux ailes éployées, entre des chimères ailées à griffes de lion. La décoration riche et un peu massive, qui caractérise les ateliers Bourguignons, s'adaptait particulièrement à cette partie du mobilier qui exige, par sa nature même, une impression de robustesse et de somptueuse solidité.

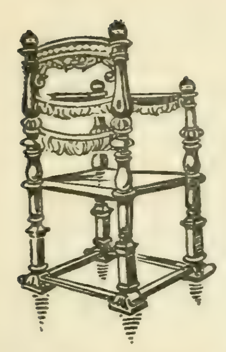
IX

LES SIÈGES

En fait de sièges, le Moyen-Age connaissait les bancs de pierre aménagés dans les vastes salles où, sur les dessins de l'architecte, ils avaient été bâtis par le maçon le long des murs. Ils faisaient partie intégrante du monument. Puis les coffres dont il a été question ci-dessus. Les fauteuils étaient des pliants avec accoudoirs qui étaient apportés en cas de besoin. Un auteur du XVIe siècle, le lexicographe Nicot, que nous avons déjà cité, les définit ainsi : "*Faudelteuil* est une espèce de chaire (chaise) à dossier et accoudoirs, ayant le siège de sangles entrelacées, couverte de telle étoffe qu'on veut, laquelle se plie, pour plus commodément la porter l'un lieu à un autre." Enfin les "chaires," sièges à hauts dossiers, étaient réservées aux personnes constituées en dignité. Le mot "chaire" vient de *cathedra* et désignait originairement les grands sièges de marbre ou de pierre des basiliques et autres édifices religieux, réservés aux plus hauts dignitaires. Cette "chaire," qui marquait l'autorité et la puissance, continue de se montrer à nous sous la Renaissance encore, avec son aspect imposant et monumental, ornée souvent d'un haut dossier qui lui donne une physionomie ecclésiastique. Ce sont des sièges d'apparat : les accoudoirs en sont fréquemment chantournés et soutenus par des balustres. Le dossier en sert de prétexte aux ornements les



"CHAIRE." COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.



"CHAIRE." FRANCOIS I[ER]

plus variés, voire à des ornements en relief et presque en ronde bosse, et qui devaient être d'une singulière incommodité aux personnes que l'on voulait honorer d'un siège aussi magnifique. On peut voir notamment la chaire en noyer, qui aurait été fabriquée dans un atelier de l'Ile de France, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, et qui est aujourd'hui au Musée de Tours. Un amour avec arc et carquois en orne le dossier, où l'artiste n'a pas laissé que de lui donner un vigoureux relief.

De cette richesse de dècoration, Corrozet se fait l'interprète en son "blason" de la chaire.

LE BLASON DE LA CHAIRE

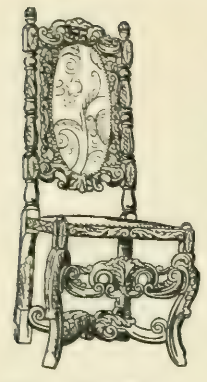
Chaire pleine de bons ouvrages,
Chaire enlevée à personnages,
Chaire de prix, chaire polye,
Chaire de façon bien jolye,
Chaire où l'ouvrier par bonne entente
Tailla mainte table d'attente,
Feuillages, vignettes, frizures,
Et aultres plaisantes figures;
Chaire couverte à chapiteaux,
Chaire garni-e d'escripteaux
Dignes de la langue et la bouche. . . .

C'étaient les devises du propriétaire du meuble—

Chaire compaigne de la couche,
Chaire près du lict approchée
Pour deviser à l'accouchée;
Chaire faicte pour reposer,
Pour caqueter et pour causer;
Chaire de l'homme grand soulas,
Quand il est travaillé et las;
Chaire bien fermée et bien close
Où le muscq odorant repose
Avec le linge délyé,
Tant souef fleurant, tant bien plyé;
Chaire belle, chaire gentille,
Chaire de façon trés subtile
Tu es propre en toute saison
Pour bien parer une maison.

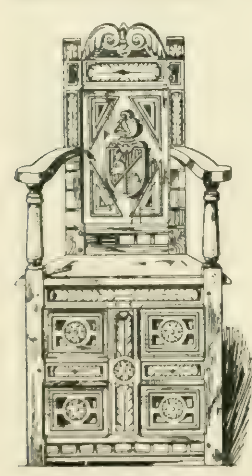


"CHAIRE." HENRI II. MUSÉE CARNAVALET, PARIS.



"CHAIRE." CHÂTEAU DE CHENONCEAUX.

La partie inférieure de la chaire, celle qui était comprise entre ce que nous appelons les pieds, était souvent formée par un coffre garni de sa serrure, où l'on pouvait ranger des objets divers. Il en était ainsi notamment des chaires placées auprès du lit et dont Corrozet parle en son "blason." La chaire servait ainsi de fauteuil et de petite armoire tout à la fois, où Madame rangeait son linge de nuit. Quand la dame était souffrante ou fatiguée et, conformément à l'usage du temps, recevait ses amis en gardant le lit, cette chaire était la place de faveur réservée à la personne qu'elle voulait honorer spécialement. "En la chambre des dames, écrit Aliénor de Poitiers, doit avoir une chaire à dos emprès le chevet du lict, couverte de velours ou d'autre drap de soie, ne chault de quelle couleur il soit ; mais le velours est plus honorable qui se peut recouvrer ; et au plus près de la chaire y aura place où on peut mettre un petit banc sans appois, couvert d'un banquier (housse) et des carreaux de soye et autres, pour s'asseoir quand on vient voir la dame."



"CHAIRE" SCULPTÉE. VERS 1560.

Et il arrivait que cette précieuse chaire servît encore de table de nuit, car le panneau du dossier était souvent disposé de façon que, se rabattant par des charnières, il se posât horizontalement sur les accoudoirs.

Les chaires à dossiers étaient faites pour être placées contre le mur, comme suffirait à l'indiquer le dossier lui-même dont la partie postérieure est toujours nue et privée de toute ornementation.

Nous avons dit que le fauteuil était un pliant, aussi, dans les inventaires du temps, l'appelle-t-on souvent "chaise brisée" ou "chaise à tenailles." Il est tendu de cuir ou d'étoffe, un meuble par conséquent où l'art du menuisier avait peu de champ où se déployer.

Quant aux chaises proprement dites,

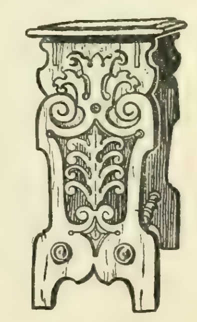
le XVIe siècle en a déjà connu une grande variété : chaises à double dossier, chaises tournantes, chaises à ciseaux qui s'ouvraient et se fermaient comme un gaufrier, chaises tournantes sur pivot, jusqu'à des "chaises à ressorts" qui paraissent bien avoir été les devancières de nos fauteuils mécaniques.



FAUTEUIL. MUSÉE VICTORIA ET ALBERT.

On appelait "caqueteuses" ou "caquetoires" une sorte de "chaise basse" ou fauteuil portatif, avec accoudoirs sur balustres, que les dames affectionnaient au cours de leurs visites. Le dictionnaire de Trévoux définit la caquetoire : "Chaise basse qui a le dos fort haut et qui n'a point de bras, où l'on babille à l'aise au coin du feu." La fabrication paraît en avoir été plus particulièrement une spécialité des ateliers Lyonnais. Parlant des caquetoires, Henri Estienne écrit : "A Paris, on avoit donné ce nom aux sièges sur lesquels les dames estans assises monstroient qu'elles n'avoient point le bec gelé." Ces sièges étaient généralement couverts d'étoffe. On lit dans l'inventaire des meubles de Catherine de Médicis : "Deux petites chaises caquetoires de tapisserie à gros poinct, garnies de franges de soye verte et crespines d'or." Et dans celui de Louise de Lorraine : "Deux couvertures de petites chaises caquetoires de soye de diverses couleurs rehaulsées d'or et d'argent, aussy sur canevas, estimées à raison de 40 sous pièce."

Nombre de ces sièges étaient tendus d'une bande de cuir ou d'étoffe entre leurs montants. On en a un exemple au Louvre, un autre à Carnavalet.



BANC. XVIE SIÈCLE.

A peine est-il besoin d'ajouter que les boiseries des chaises, comme celles des autres meubles, étaient souvent peintes de vives couleurs, mettant leur note dans la polychromie générale de l'ameublement. D'autres fois ce sont des placages de marbres de couleur, des incrustations de nacre, dont l'harmonie reste dans la même gamme.

La collection Martin Le Roy à Paris possède quelques chaises de l'époque de la Renaissance qui peuvent être rangées parmi les plus belles qui soient venues jusqu'à nous.

Il était rare cependant que l'on se servît de chaises pour s'asseoir à table, car l'usage était d'y placer des bancs. Le XVIe siècle en a connu, comme des chaises, une assez grande variété : bancs à dossiers ou sans dossier, ou bien à dossier mobile, bancs à "appuyoirs," bancs à marche-pieds, bancs à coffres, bancs surmontés d'un dais. On appelait "forme" un banc divisé en stalles avec des accoudoirs. On comprend d'ailleurs la préférence donnée à des bancs pour asseoir les convives le long d'une table chargée de mets ; la disposition en devait faciliter le service.

Viollet-le-Duc a prouvé en son Dictionnaire du mobilier que la forme primitive du banc avait été le coffre. Le banc moderne, et qui fut également très usagé au XVIe siècle, nous voulons parler d'une planche élevée sur des montants, n'apparaît guère qu'au XVe siècle. Au reste le XVIe siècle encore employa des bancs à coffres : "Un banc dossier, de bois de chêne, dans lequel a deux coffres," lisons-nous dans un inventaire de 1602. Il y avait aussi des bancs à coucher, garnis de traversins et de matelas (inventaire de 1597).

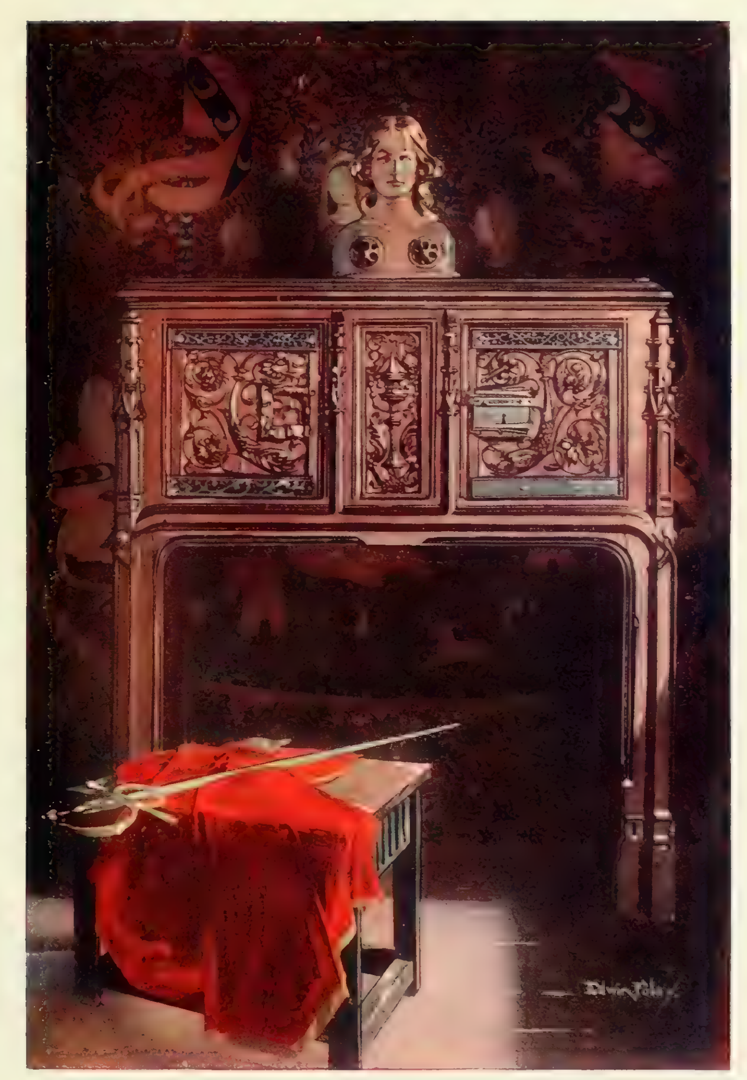
Du banc, comme des autres meubles, Corrozet a donné le blason :

LE BLASON DU BANC

Or donc plaisant banc de noyer,
Banc qui fais les genoux ployer
Et asseoir le corps haultement,
Banc tourné si très proprement,
Banc à dossier pour le repos
Qui soutiens les reins et le dos,
Banc plus luysant que blanc albastre,
Banc assis vis-à-vis de l'astre,
Banc faict à petits marmouzets.

On appelait "marmousets" de petites figures grotesques qui servaient à la décoration des meubles, voire des maisons. Le mot vient de *marmor*, marbre, en français "marmoret, marmozet"—

Banc du plus beau bois des foretz,
Qui donnes un labeur nuysant
Pour te faire bien reluysant ;
Tu es frotté en si grand peine,
Que les gens en sont hors d'alaine.
O banc qui répares la salle,
Qui n'es jamais crotté ni salle,
Je désire qu'en froid hiver
Près du feu te puisse trouver.



DRESSOIR LOUIS XII.

On appelait "placet" le meuble que nous appelons aujourd'hui "tabouret." Corrozet en a également rimé le "blason."

LE BLASON DU PLACET

Placet, compaignon de la selle (tabouret de pied),
Ton loz (louange) ne fault pas que je celle,
Car tu es du carreau parent;
Placet en la chambre apparent,
Tout couvert de tapisserie,
Où féminine seigneurie
Se met en plaisir et en lyesse;
Placet où la cuisse et la fesse
Se reposent bien mollement;
Placet assis esguallement
Sur quatre pilliers bien gentilz,
Non pas trop grands, ni trop petits,
Où se tient le plaisant caquet
De Gaultier, de Jehan et Jaquet;
Je te suppli-e que m'amye
Ung jour sur toy trouve endormie
Pour mon mal d'amour apaiser.

Forme de sièges dont les artisans de la Renaissance fabriquèrent encore une amusante diversité : placets, escabeaux, "bassets," tabourets, chaises-basses, selles et sellettes, et les noms pour les désigner, comme on voit, ne manquaient pas non plus. On les disposait dans la Salle en les mêlant aux sièges plus élevés. Ainsi que le fait remarquer Viollet-le-Duc en son Dictionnaire du mobilier, ces sièges, par la différence même de leur hauteur, "contribuaient à donner à la conversation un tour facile, imprévu, piquant, car rien n'est moins pittoresque, dit l'illustre archéologue, qu'une réunion de personnes, hommes et femmes, assis sur des sièges de formes et de hauteur pareilles : il semble que la conversation prend quelque chose de l'uniformité des postures et l'esprit y perd de sa liberté."

Le placet était généralement rembourré, couvert de cuir ou de tapisserie.

De moindre hauteur encore que le placet, était le carreau, qui ne consistait en réalité qu'en un coussin encadré d'un châssis de bois sans pied; siège bas et commode affectionné des dames qui y trouvaient facilité à des poses gracieuses et à ces grands étalages de toilettes où elles paraissaient comme le cœur d'une fleur au milieu de pétales chiffonnés.

On a défini l'escabeau "un banc à une seule place." Les huchiers de la Renaissance en ont laissé un certain nombre, sculptés avec élégance et avec goût.

La "selle" enfin était ce que nous appelons le tabouret de pied. Nos ancêtres en faisaient grand usage, pour deux raisons : leurs sièges, comme il a été dit, étaient généralement plus élevés que les nôtres, et les salles où ils vivaient étaient dallées en carreaux ou en pierres plates, plus froids aux pieds que nos planchers de bois.

On a dit, à propos des sièges du XVI[e] siècle, leur raideur, leurs lignes architecturales, l'absence de rembourrage dont nous nous accommoderions fort mal aujourd'hui. Ils ne semblaient pas faits pour des dames délicates ou pour des personnes désireuses de procurer à leurs membres fatigués quelque délassement ou quelque repos. C'est pour obvier à cet inconvénient que l'on multiplia au XVI[e] siècle les coussins de toutes sortes, de toutes formes, de toutes étoffes, de toutes couleurs. Les uns sont ronds, les autres carrés, ceux-ci oblongs, ceux-là ovales. Il en est qui font penser à des oreillers souples et mous, d'autres à des traversins, d'autres, qui sont faits pour être mis à plat sur le siège, sont comme de petits matelas. La plupart d'entre eux sont rembourrés avec des plumes ; quelques-uns avec du crin ou du chanvre. Dans le seul inventaire du mobilier de Catherine de Médicis, on compte plus de quatre cents coussins de tous genres. Il est vrai, au témoignage de Brantôme, que, en présence de la reine, les femmes ne pouvaient s'asseoir que par terre sur des coussins et des carreaux. Aussi bien, pour les désigner, la langue du temps était-elle plus riche que la nôtre : c'était les "coussins," les "quarrels" ou "carreaux," les "coustes," les "carrés," les "banquiers" (on appelait *banquier*, la couverture, ou mieux, la housse d'un banc, bientôt, par extension, le banc lui-même), les formiers (exactement même remarque que pour le mot précédent), les "oreillers," que sais-je encore ? A les confectionner était occupée une corporation tout entière, celle des "coustiers," sans parler des coussins que les dames aimaient à faire ou à faire faire chez elles. En quelques provinces, les coustiers étaient appelés "coytiers," du mot "couette" qui était donné aux oreillers.



ESCABEAU, OU SELLETTE.

Ces carreaux ou coussins étaient quelquefois objets de grand luxe : "Deux carreaux de satin vyolet, là où il y a des compas faits à l'aiguille ; et, à l'entour, des entrelacs de drap d'or et de velours

vert, et sont doublés de tripe de velours noir," lisons-nous dans l'inventaire de la duchesse de Lorraine (1532) ; et dans celui du château de Nancy (1606) : "Un carreau de satin cramoisi, sur lequel est une poule avec ses poulets, faits de point croisé d'or et d'argent et de soye de nuance."

A la fin du XVIe siècle, quand les sièges rembourrés font leur apparition et se multiplient, on voit disparaître les coussins mobiles et, à leur suite, en 1620, la corporation des coustiers absorbée par celle des tapissiers qui avaient progressivement envahi tout son domaine.



CHANDELIER COMPOSÉ PAR RENÉ BOIVIN.

X

LE LUMINAIRE

LA forme nouvelle des appartements, à partir de la fin du xve siècle, exerça également son influence sur les objets servant à l'éclairage. Les pièces sont généralement beaucoup moins vastes au xvie siècle qu'au Moyen-Age et le luminaire prend un caractère plus intime. A l'exception des grands candélabres et des herses, qui continuent à être employés dans les églises, on ne trouve plus ces appareils d'aspect monumental des xiiie et xive siècles. L'influence des arts italiens exerce également ici son action car, sous la Renaissance, comme à toutes les époques d'art créatrices, tout est harmonie dans la production.



LUSTRE.

Les bougeoirs étaient en usage dès le xiiie siècle. On les appelait des "cuillers," des "palettes," des "platines." Le mot "bougeoir" apparaît vers l'époque qui fait l'objet de cette étude. Littré, en son dictionnaire, a cru que l'étymologie du mot était dans le verbe "bouger" indiquant un chandelier portatif ; mais M. Henry D'Allemagne, en sa belle étude sur l'histoire du luminaire, a produit des textes établissant que le mot venait de "bougie," expression qui vient elle-même, comme on sait, du nom d'une ville Algérienne.

L'art des ciseleurs et des orfèvres se donne libre carrière en ces objets qui devenaient des objets de luxe quand ils étaient destinés à quelque noble dame ou bien au service d'un prince. Voici, dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées, (1599), la description d'un des bougeoirs dont elle faisait usage :

"Un bougeoir d'argent, vermeil doré, pour attacher au

chevet du lit, où il y a une cassolette et trois petits chande iers à mettre bougie, garni de flambe d'or, esmaillé de rouge, et, au pied, des chiffres tous esmaillés de doubles C. Le derrière dudit bougeoir est fait en forme de ferrière avec une chaîne et un entonnoir, prisé, ensemble, cent escus."

Fréquemment on leur donnait une forme de salières, comme en témoigne encore l'inventaire de Louise de Savoie (1531). On y faisait entrer, non seulement des métaux précieux, mais des pierres rares, recherchées pour leur beauté. François II se servait de bougeoirs en vermeil à manche de cornaline, et nous trouvons dans l'inventaire du château de Pau : "Un petit bougeoir d'agathe garni d'or ; un bougeoir d'ébène garni d'or." Charlotte de Savoie possédait "un petit chandelier à queue de cristal."

Quant aux chandeliers proprement dits, ils se divisaient encore au XVI[e] siècle, en chandeliers à pointe, où la chandelle était fichée par le bas, et chandeliers à douilles ou à bobèches, où la chandelle était introduite comme dans les chandeliers ou bougeoirs modernes. La plupart étaient en bronze, faits au tour. On lit dans les statuts des fondeurs de Limoges, publiés par Victor Gay en son *Glossaire archéologique* : "Pour essay, ou chef-d'œuvre devant estre reçu (l'apprenti) sera tenu de faire une paire de chandeliers planiers de tournierie et bonne ordonnance, une autre paire de chandeliers ouvrés ; et, à l'article 12 : "Tous chandeliers de salle, chandeliers de table et landiers seront faits de bonne matière, bien fondus, taillés et tournés."

Ici encore le style de la Renaissance italienne fait son invasion, surchargeant la tige d'objets divers et parfois jusqu'à une excessive profusion. Le chandelier se compose normalement d'un pied, d'une tige et d'une cuvette. Sous les ornements dont nous parlons, ces éléments disparaissent et l'objet en perd sa naturelle physionomie. Il est vrai que la beauté du travail, la finesse de l'exécution, la variété de l'invention font excuser le défaut indiqué ici. Ces objets d'ameublement sont également prétexte à grand luxe, puisque nous voyons à la Cour du roi, non seulement des chandeliers en argent, mais en or massif. Quant aux chandeliers d'autel, ils prennent alors ces grandes dimensions qu'ils ont conservées jusqu'à nos jours.

Les "chandeliers à la romaine" jouissaient d'une assez grande vogue. Ils étaient plus simples. Les différentes parties, pied, tige, cuvette, en demeuraient bien franchement apparentes. On les faisait en cuivre, en bronze, en argent : "Deux chandeliers à

la romaine, d'argent tout blanc, pesant ensemble cinq marcs sept onces," lisons-nous dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées. De ces chandeliers un grand nombre sont parvenus jusqu'à nous ; on en a fait aux siècles suivants exactement sur le modèle de ceux qui furent exécutés à l'époque de la Renaissance ; et de nos jours il arrive d'en rencontrer dans les intérieurs les plus modestes. Les chandeliers à sujets, des figures, des nymphes, des lions ou autres animaux tenant la cuvette où le luminaire est placé, sont infiniment plus rares. Ils semblent surtout de fabrication allemande. Cependant on trouve dans un inventaire dressé à Rouen en 1563 : "Deux Sereynes (sirènes) portant chendeliers" et dans les comptes royaux (1587) : "Un chandelier d'argent, faict en lyon (lion), portant un flambeau en la gueule."

Arrivons aux chandeliers composés de pierres rares ou précieuses : le cristal de roche, le jais, la cornaline, le corail entrent dans leur composition. Voyez le bougeoir dit de Catherine de Médicis conservé au Musée du Louvre (Galerie d'Apollon). Les plus beaux étaient faits en cristal de roche, enchâssé dans une garniture de métal, argent, vermeil ou or. Mais la valeur n'en atteint plus aujourd'hui celle des objets de même nature fabriqués au XVIe siècle en simple terre cuite ; nous faisons allusion aux célèbres "services" fabriqués pour Henri II à Oiron (Deux-Sèvres) et à Saint-Porchaire (Deux-Sèvres). On sait qu'un simple chandelier, dépareillé, en pâte d'Oiron, a été payé à une vente récente 12,000 fr. Il est orné des armes de France. Trois figures d'enfants, nus, le cou et la poitrine parés de colliers de perles à plusieurs rangs, y sont adossés, chacun posé sur une petite console soutenue par une tête de satyre ou de faune cornu. La pâte en est une terre de pipe très blanche, sur laquelle se détache un lacis d'ornements de couleurs vives, où domine le rouge, ornements en reliefs.

Les deux chandeliers offerts en 1530 par la ville de Paris à la reine Éléonore d'Autriche, sœur de Charles-Quint, la seconde femme de François Ier, lors de son entrée dans la capitale, peuvent nous donner une idée de ce qui se faisait alors en ce genre de plus magnifique. Ils étaient estimés à 10,000 livres, somme énorme pour l'époque : "Et estoient lesdicts chandeliers d'ouvrage à l'antique, avec cornes d'abondance, servans de drageoirs, pleins de triomphes et personnages dansans, taillés à demi-taille et les autres à la taille ronde, avec dictons à la louange de la reyne et dévotion des Parisiens envers elle."

"*Item*, premièrement, le pied garny de feuilles portans griffes et pommes rondes et au-dessus une fleur godronnée et un pot revestu de rouleaux et de feuilles.

"Plus un vase couvert de testes de peupliers, triomphes et nœuds d'antiques portans frize et escritures, sur laquelle frize y avoit deux seraines (sirènes) avec longues queues tortillées, revestues de feuillages, portans chascune un vase en forme de bassin pour servir de drageoirs avec un chandelier, et portans deux targuettes lesquels estoient les armes de ladicte dame, couronnées d'une couronne impériale. Au-dessus dudict chandelier une grande frise en laquelle y avoit des batailles et triomphes, le tout pesant ensemble 48 marcs, deux onces et demi.

"Plus, au-dessus, un grand collet en forme ronde garny de feuilles d'antique, sur lequel il y a 18 satyres et femmes en forme de danse ; au-dessus une assiette ronde et carrée, garnie d'une cornice et arc qui traîne, portant rondeure, carrure et frize, en laquelle y a écriture sur laquelle sont assis deux satyres sous un siège d'antique portant un cornet partant de leurs bouches, duquel il sort une fleur servant à porter les flambeaux. Au milieu d'iceux est un bassin revestu de feuilles servant de pyramides, auquel est attachée la devise de ladicte dame, et sur la teste d'iceluy, y a une terrasse portant flambes et forme de bois et triomphes pendans ; et, sur icelle terrasse, un grand phœnix, lequel démontre par ses ailes vouloir faire du feu. Tout ce que dessus pesant ensemble 63 marcs, cinq onces et demi.—Un deuxième semblable."

Que si des chandeliers nous passons aux lampes, nous rencontrons le nom d'un inventeur célèbre, celui du fameux médecin Cardan. Ce fut lui qui achemina les lampes vers les perfectionnements modernes, car on en était encore au XVIe siècle au système antique en sa rudimentaire et primitive simplicité : un récipient de forme quelconque, percé de deux trous qui servaient l'un, à donner passage à l'huile qu'on y versait, l'autre à la mèche qui y était introduite. C'est alors que Cardan inventa ces perfectionnements qui nous semblent aujourd'hui bien simples. Les rédacteurs du Dictionnaire de Trévoux, les ont définis ainsi :

"La lampe de Cardan se fournit elle-même son huile ; c'est une petite colonne de cuivre ou de verre, bien bouchée partout, à la réserve d'un petit trou par en bas au milieu d'un petit goulot où se met la mèche, car l'huile ne peut sortir qu'à mesure qu'elle se consume et qu'elle fait découvrir cette petite ouverture."

Signalons aussi cette curieuse lampe du XVIe siècle, dont le

Musée de Cluny possède un précieux exemplaire : le récipient de verre en était gradué en sorte qu'elle donnait, non seulement de la lumière, mais la mesure du temps qui s'écoulait pendant qu'elle brûlait.

Le XVIe siècle continua encore de produire des chandeliers de bois, mais ce fut aux lustres, souvent de grandes dimensions et de forme luxeuse, que cette matière fut longtemps encore appliquée. On lit dans les *Comptes des Bâtiments Royaux* à la date de 1567 : " A Jean Tacs, tailleur en bois, la somme de 50 livres, pour avoir vendu 4 chandeliers de bois de noyer ayant chacun cinq branches tout enrichies de vases avec gauderons (godrons), feuillages, masques, guillochies et autres ornements antiques, pour estre pendus à l'antichambre et à celle de la reine audict bastiment neuf du Louvre. . . ." Dans l'est de la France on fabrique des lustres en corne de cerf : mode venue d'Allemagne où elle est encore très en faveur aujourd'hui. L'origine de ces lustres était dans les couronnes ornées de simples godets, où les chandelles étaient fourrées, que l'on rencontre fréquemment dans les documents de tous genres qui nous viennent du Moyen-Age. Cependant les lustres et les candélabres de bronze deviennent dès cette époque d'un usage de plus en plus fréquent, et ceux qui étaient fabriqués pour les églises se distinguaient par leur richesse décorative autant que par leurs dimensions. Mais les plus beaux lustres de l'époque étaient ceux qui se composaient principalement de cristal taillé. L'art de tailler le cristal remontait en France au Moyen-Age même, puisqu'il est question des " cristalliers " dans les statuts d'Etienne Boileau (XIIIe siècle). Dans l'inventaire des meubles du prince de Condé (1588), on trouve mention d'un chandelier à quatre branches suspendu en la salle, " façon de croustalle (cristal) faict au tour et figure de plusieurs couleurs," et dans celui de Catherine de Médicis : " Unze boîtes dans lesquelles y a en chascune un chandelier de croitelle (cristal)."

Comme on le voit, jusqu'à la récente invention de la lumière électrique et l'introduction qui en a été faite dans nos intérieurs, invention qui a complètement modifié, non seulement notre système d'éclairage, mais la décoration à laquelle elle donnait lieu, nous n'avions guère innové sur le XVIe siècle, qui connut déjà, et sous les formes les plus variées, les différents modes de chandeliers, lustres et candélabres qui ont été en usage jusqu'au temps de la troisième république.

XI

HUCHIERS ET MENUISIERS

QUELQUES historiens ont cru devoir noter que la Renaissance avait apporté l'indépendance dans la pratique des arts. En nous en tenant aux artisans qui font l'objet de cette étude, on les voit en effet échapper alors, par instant, aux règlements si étroits et si minutieux de leurs corporations : ils ne se contentent plus, au XVIe siècle, de reproduire avec docilité les modèles enseignés par les "maîtres" ; ils écoutent des voix qui leur viennent de l'étranger ; ils s'inspirent directement des ornements gravés que leur transmet le talent d'un Jacques du Cerceau ou d'un Philibert de l'Orme ; ils emploient même des matériaux qui étaient inconnus à leurs devanciers. Mais, dans la pratique de la vie journalière, ils n'en continuent pas moins de demeurer docilement soumis aux règlements de leur "métier."

Une intéressante miniature de la fin du XVe siècle, œuvre du célèbre miniaturiste Tourangeau, Jean Bourdichon, nous fait pénétrer dans l'intérieur d'un de ces ateliers d'où sortirent tant de chefs-d'œuvre, honneur des galeries contemporaines. Elle représente un menuisier-huchier revêtu d'une sorte de cotte ou blouse à manches courtes : il a ceint le tablier de l'artisan. Il pousse le rabot sur une planche qu'il est occupé à lisser. Sa femme, à côté de lui, coiffée d'une guimpe, un tablier serré autour de la taille, une quenouille sous le bras, semble suivre son travail avec sollicitude. La plupart des outils qui sont posés sur l'établi, ou accrochés aux murs, sont les mêmes que ceux dont se servent de nos jours encore les ébénistes et les menuisiers.

Au Moyen-Age, les huchiers avaient fait partie de la corporation des charpentiers. Cette puissante "communauté," dont l'importance n'avait cessé de croître, se divise à la fin du XIVe siècle



GUÉRIDON SCULPTÉ.

en "charpentiers de la grande cognée" et "charpentiers de la petite cognée." Ces derniers deviennent les "huchiers," auteurs des meubles qui font l'objet de cette étude.

La patronne des huchiers était, dans presque toutes les villes de France, "Madame Sainte-Anne."

Nous avons très heureusement conservé les statuts des huchiers Parisiens. La rédaction en date de 1396. Réglements qui furent confirmés en 1467 par Louis XI, pour demeurer en vigueur pendant toute la Renaissance, puisqu'aussi bien nous en avons la confirmation sous le sceau de Henri III, "donné à Paris, le dix-septième jour de juin, l'an de grâce 1580."

Un apprenti ne pouvait devenir maître et tenir boutique à Paris, qu'après avoir fait son "chef-d'œuvre," au jugement de quatre maîtres de la corporation, un chef-d'œuvre "garni d'assemblages, liaisons et moulures, et cela en la maison de l'un des jurés du métier."



BOUFFLET XVI[e] SIÈCLE.
COLLECTION SYON.

Les fils de maîtres eux-mêmes, et cela contrairement aux règlements de bien d'autres corporations, étaient tenus de faire leur chef-d'œuvre pour acquérir la maîtrise.

Nul ouvrier ne pouvait être admis à la maîtrise, ni demander à en subir l'épreuve, avant d'avoir fait un apprentissage de six années au moins et dans un atelier de Paris. Seul un "don du roi" pouvait dispenser de ces six années d'apprentissage, encore fallait-il, pour passer maître, subir l'épreuve du chef-d'œuvre devant les jurés de la corporation.

Tels sont les cinq premiers articles des statuts des huchiers-menuisiers Parisiens ; ceux qui suivent concernent spécialement la qualité des travaux que chaque artisan était tenu de livrer.

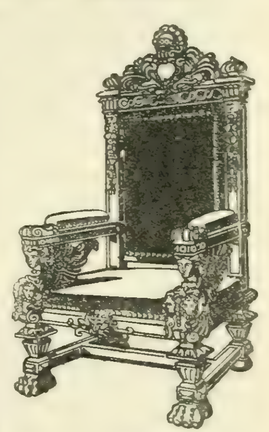
Tous ouvrages, y lisons-nous,

devront être "bien et dûment faits, tant en ornements, architecture, assemblage, que tournure et taille," "les liaisons et assemblages devront être bien et dûment observés, garnis de tenons, pitons et mortaises." Un ouvrage serait-il jugé indigne du métier par les jurés de la corporation, il serait brûlé devant la maison de l'ouvrier et celui-ci frappé de dix livres d'amende.

C'est grâce à de pareilles règlementations, appliquées d'une manière rigoureuse par les soins des maîtres-jurés élus par les artisans eux-mêmes, que l'industrie du meuble à Paris atteignit et conserva, durant des siècles, une supériorité incontestée.

Les statuts de nos huchiers entrent dans les moindres détails.

S'agit-il de charpenter une "grande porte," pour "églises, portes de villes, châteaux et devant de maisons" (article VII), elle devra être en bois de chêne, "sec, vif et loyal," d'une épaisseur proportionnée à ses dimensions. Les panneaux "ouvragés par devant, rempliront leur rainure tant en hauteur qu'en largeur, collés et assemblés à clef et languettes dedans les joints, barres en losanges par derrière, lesquelles losanges seront un tiers plus hautes que larges, dont l'assemblage desdites losanges portera tenons assemblés à mortaises dedans lesdits battans, traversans et montans, les tenons épaulés comme il appartient tant au bout des battans que au droit des rainures, remplissant leur mortaise sans estre découverts."

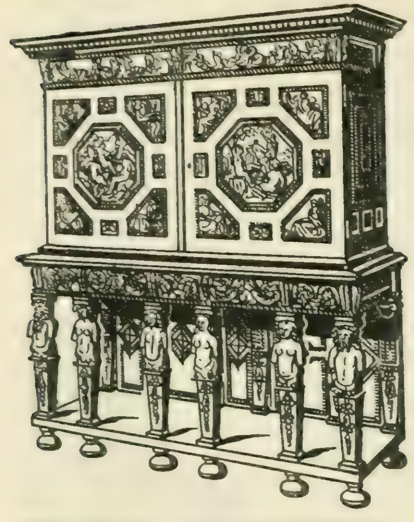


FAUTEUIL LOUIS XIII. PALAIS DE FONTAINEBLEAU.

Des détails aussi minutieux sont consignés avec soin pour la fabrication de tous les objets sortant des mains des huchiers Parisiens. Quelque intéressante que l'étude en doive être pour des spécialistes désireux de reconstituer la façon dont les meubles étaient fabriqués dans l'ancien temps, nous devons borner ici cette exposition, qui nous entraînerait trop loin, si nous voulions la poursuivre en ses objets divers.

Ces prescriptions occupent les articles 6–43.

L'article 44e interdit à un maître d'occuper dans son atelier plus d'un apprenti à la fois et l'oblige à garder son apprenti



BAHUT LOUIS XIII. PALAIS DE FONTAINEBLEAU.

pendant six années au moins. Règlements dictés par le souci d'assurer l'éducation accomplie de l'ouvrier et aussi d'empêcher, par l'extension trop grande d'un atelier, l'écrasement des ateliers moins florissants. Le maître était tenu de travailler lui-même avec son apprenti dans son propre atelier ; il lui était interdit de donner à faire de l'ouvrage en ville ou en chambre. L'apprenti était de même obligé de rester auprès de son maître le temps fixé ; il lui était interdit de le quitter sans son congé donné de plein gré, pour aller travailler dans un atelier rival.

On retrouve ici l'esprit qui anime presque tous les règlements corporatifs de l'ancien régime : assurer l'harmonie et la bonne entente entre tous les membres d'un même métier, pour le bonheur de tous et pour la qualité du travail fourni.

L'article 50 interdit de "jaunir," c'est-à-dire de cirer ou de passer à l'en-caustique, les ouvrages de menuiserie avant qu'ils n'aient été vendus, afin que le client, en voyant le bois du meuble à l'état naturel, puisse aisément se rendre compte de la valeur de ce qui lui est livré.

Les meubles, destinés à être portés chez des peintres ou des tapissiers, pour y être décorés par eux, devaient avoir été au préalable examinés par les jurés de la corporation : après quoi ceux-ci devaient les estampiller, avant qu'ils n'aient été recouverts de peinture ou d'étoffe.

Ces jurés, qui gouvernaient à Paris la corporation des huchiers-menuisiers, étaient au nombre de quatre. Ils se transportaient dans les ateliers, y examinaient les procédés de travail et les objets fabriqués et s'assuraient de la qualité, de la "loyauté" de tout ouvrage. "*Item*, dit l'article 55, que lesdits quatre jurés, pendant

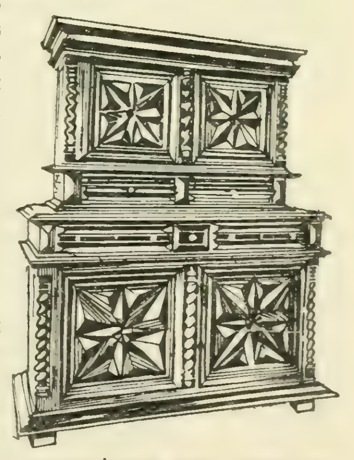
le temps de deux ans qu'ils exerceront leur charge, seront exempts de la commission de faire curer et nettoyer les rues et commission pour la charge des lanternes du quartier où ils seront demeurants."

Tels sont les articles les plus intéressants pour nous des statuts des huchiers-menuisers de Paris. Nous avons dit qu'ils dataient de 1396 ; ceux de Rouen ont été rédigés en 1416, ceux de Bordeaux en 1476.

Il va sans dire que ce ne sont pas là des manières de lois fabriquées certain jour par des personnages plus ou moins autorisés, édictant les prescriptions qui leur auraient paru les meilleures ; mais la simple codification de coutumes qui s'étaient spontanément formées au sein des communautés de métier et qui, à un moment donné, furent mises par écrit afin que la teneur en fût fixée et l'observation.

On aura peut-être déjà noté que, parmi les 62 articles des huchiers Parisiens, il n'en est aucun qui ait trait aux conditions morales de la vie du maître et de celle de l'apprenti. Ce qui ne veut pas dire que, dans les us et coutumes de la corporation, des prescriptions de cette nature n'aient pas existé, mais seulement qu'en 1580, quand ils firent confirmer leurs statuts par Henri III, les maîtres Parisiens ne jugèrent pas utile de faire rédiger par écrit cette partie de leurs usages.

Il n'en va pas de même dans les statuts des huchiers-menuisiers d'Angers (septembre 1487). L'ouvrier doit être de bonne vie et mœurs, y lisons-nous ; et s'il veut se marier il doit choisir femme de bonne renommée, faute de quoi il ne pourra jamais passer à la maîtrise (article I). Comme leurs confrères les Parisiens, les "charpentiers de menuiserie" Angevins sont tenus "de faire bonne besogne et marchandise, sans aubour (*l'aubour* est la couche de bois mou entre l'arbre et l'écorce, les érudits qui se sont servis de ce texte ont inexactement traduit ce mot par *tromperie*) ni pourriture, vermoulure, ni échauffure" de quoi la



MEUBLE À DEUX CORPS. MILIEU DU XVII[E] SIÈCLE. MUSÉE DE CLUNY.

besoigne vaille pis (article II). Un article particulier interdit de faire entrer, dans un même meuble, bois blanc avec bois de chêne ou bois de noyer, "mais mettront chesne ensemble, bois blanc ensemble et noyer à part luy." L'article VI concerne le chef-d'œuvre. Sur ce point les règlements des Angevins sont pareils à ceux des Parisiens. Le chef-d'œuvre sera fait par le compagnon en la demeure de l'un des maîtres ; "et sera tenu ledict maistre de faire fermer la chambre, où il (le compagnon) besoignera, à clef, tellement que nul ne puisse aller ou venir sur ledit compaignon pendant et durant il vacquera à faire sondict chef-d'œuvre." Et il est interdit au maître de donner en cette circonstance aucun ordre ni conseil au compagnon.

La durée de l'apprentissage, qui était de six ans à Paris, n'était que de quatre ans à Angers. Comme à Paris, les meubles nouvellement fabriqués ne pouvaient être mis en vente qu'après avoir été visités et poinçonnés par les jurés.

Les statuts des menuisiers Tourangeaux datent de mars 1487. Pour le chef-d'œuvre, il en allait comme à Angers. "Et quand ladicte pièce chief-d'œuvre sera parfaicte, elle sera visitée par lesdicts maistres et jurés. Si elle est trouvée bonne et bien parfaicte, ledict compagnon (qui aura fait le chef-d'œuvre) paiera un droit d'entrée dans la corporation en qualité de maître et un dîner aux jurés," un dîner de trente sous, après quoi "le compagnon sera receu en maistre audict mestier et industrie de charpentier de menuiserie comme ydoine et souffisant, et dès lors en avant pourra lever son ouvrouer et atelier dudict mestier et besoigner en ladicte ville et faulxbourgs de Tours comme les autres maistres du dict mestier, pourvu toutefois que, avant lever sondict ouvrouer, ne besoingner dudict mestier, il sera tenu de faire serement solennel de tenir lesdictes ordonnances et icelles garder sans enfraindre."

L'article 11 des statuts Tourangeaux se rapporte au décès d'un maître. Sa veuve est autorisée à tenir son atelier durant le temps de sa viduité et à y avoir "compagnons travaillant de leur mestier," "à ce qu'elle puisse mieulx et plus honorablement vivre durant sa viduité et avoir l'habit et subtancion tant d'elle que de sa famille" ; mais il lui est interdit de prendre un nouvel apprenti. Ladicte veuve sera tenue également de vivre honorablement, sans reproche, faute de quoi elle perdrait la franchise du métier et ne pourrait plus tenir aucun "ouvrouer" de menuiserie.

Les compagnons ou apprentis étaient également, pour inconduite notoire, chassés du métier (article 27).

Les statuts des menuisiers Manceaux furent publiés à Amboise en octobre 1497. Ils se rapprochent, sur presque tous les points, des statuts Tourangeaux, Angevins et Parisiens. L'un des articles fixe une prescription qui était commune à presque toutes les communautés de métiers de l'ancienne France : Nul ne pourra travailler hors de son atelier à moins qu'il ne soit chez quelque bourgeois, qui le paie à la journée. Aucun maître ne pourra débaucher l'ouvrier d'un confrère, à moins que ce ne soit du consentement de ce dernier.

Enfin les jurés de la corporation s'arrogeaient le droit de visiter les meubles mis en vente par des forains, c'est-à-dire par des marchands étrangers à la ville, pour s'assurer s'ils étaient de bonne et loyale fabrication, faute de quoi la vente en était interdite.

L'ensemble de ces règlementations contribuait, comme nous avons déjà fait observer à propos des Parisiens, à assurer la qualité des meubles français. Elles furent appliquées dans leur esprit d'une manière ferme, mais qui n'excluait pas la transformation progressive des formes et des "enrichissements," ainsi que le prouve de reste l'époque même de la Renaissance. En ce qu'elles avaient de meilleur et de vital les traditions du Moyen-Age continuèrent d'ailleurs de se maintenir. Les meubles conservent des formes rationnelles ; ils sont bien charpentés ; comme dans toute bonne construction, les parties essentielles en demeurent apparentes et concourrent au décor ; l'artisan ne demande à la matière qu'il emploie que ce qu'elle est naturellement appelée à donner : les reliefs sont pris dans l'épaisseur du bois même dont le meuble est fait, on n'y ajoute pas de pièces collées, appliquées ou rapportées ; aussi l'aspect du meuble est-il généralement ferme, solide, harmonieux ; il présente cette logique qui, dans l'art du meuble, comme en architecture, est une qualité primordiale.

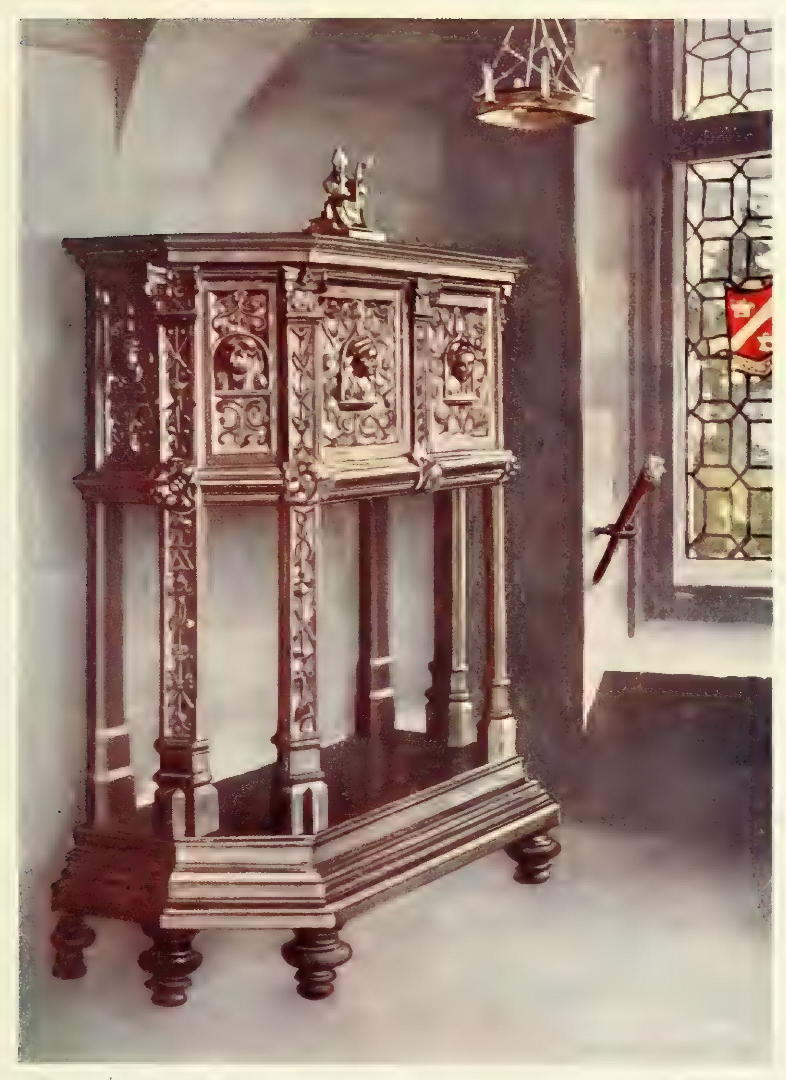
Reste à dire quelques mots de l'outillage. Il était, à peu de chose près, au XVIe siècle, dans l'atelier d'un menuisier ou d'un huchier, ce qu'il est de nos jours encore dans les mêmes ateliers. René François, en son *Essay des merveilles* en a laissé une description détaillée :

"L'establier (établi) sur lequel on fait la besogne.—Le vallet (instrument de fer qui sert à fixer le bois sur l'établi). Le varlopentier (nous disons "la varlope," c'est un grand rabot). Guillaume (rabot à moulures).—Cizeau à ciseler.—Le fermoir.—Rabot.—Le bec d'asne (outil pour faire des mortaises).—Feuilleret pour

dégauchir. — Règlette à pied. — L'esquierre (équerre). — Le triangle.—Quille-bouquet (On nomme aujourd'hui "Guilboquet" un outil pour tracer des parallèles, pour dresser les mortaises).—Compas.—Eschantillon : mouchettes qui font les choses rondes.—Les outils de moulure.—Guillaume de bout ou de côté.—Bouvet (rabot à faire des moulures).—Fermoir à nez rond (ciseau dont le tranchant est en bois de taille) : taille, c'est ouvrage des testes et des figures. Enrichissement : c'est ouvrage de feuillage, branchage, rosaces, etc.—Outil d'enrichissement.—Sie (scie) à fendre, à débiter, à tenons, à tourner.—Arminette pour dégrossir le bois.—Hache.—Gouche (gouge).—David.—Virebrequin ou vibrequin.—Le crochet qui arrête les ais.—Fer de rustique, c'est-à-dire qui imprime des roses et estoilles, etc., d'un coup.—Esmorcher le tenon, c'est-à-dire entamer avec la tarière, pour y planter après le clou.—Detiroir.—Une desie (?) chevilles.—Le maillet de bois.—Sauterelle : c'est quasi le maistre instrument des compagnons de boutique (la sauterelle, aussi appelée *fausse-équerre*, est une équerre qui, s'ouvrant et se fermant à charnière, sert à mesurer les angles que peuvent former des surfaces adjacentes).—Le polissoir.—Le gré ou affiloire.—Riflard (rabot à deux poignées pour dégrossir).—Ciseau à lumière.—Le banchiar ou le soc, "où l'on dégrossie la besogne avec l'herminette, c'est le premier métier de boutique et l'apprentissage du compagnon."

Cette page de René François est confirmée par un inventaire après décès rédigé à Brioude, le 21 décembre 1659, dans l'atelier d'un huchier-menuisier :

"Dans la boutique où ledit de Jax travaillait de son art de menuisier, deux grands bancs audit usage, avec leurs crosses.—Plus six verlopes, deux feuillerets, (rabots pour les feuillures), quatre guillaumes, deux verlopes onglet, six rabots ronds, six mouchettes, (rabot pour arrondir les baguettes), trois rabots, quatre triangles, trois bouvets, quatre râpes, une lime, une douzaine de gouges, quatre bedanes (bec d'asne), quatre fourmoirs de tablie (d'établi), trois valets et aultres menus outilz ;—quatre scies ;—un marteau appelé masse d'assemblage ;—une paire de tenailles ;—deux paires de règloires à pied ;—trois bouvets ;—un banc à tour avec ses poupées (pièces au bout desquelles étaient enclavées deux pointes de fer qui soutenaient le morceau de bois en travail ; ce nom leur venait de ce qu'elles étaient souvent décorées de figures)—une douzaine d'outils, gouges, formoirs ou autres ; —une arminette ;—deux taroyres et six bigorres (ne faut-il



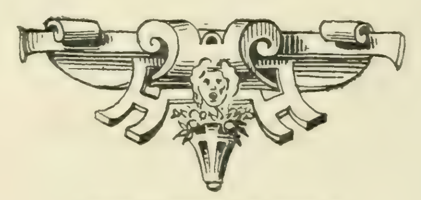
PETITE CRÉDENCE FRANÇOIS Ier.

pas lire *bigornes ?*) petites ou grandes ;—un guillaume ;—une cognée."

Peut-être, à la fin de ce chapitre, sera-t-on désireux de recueillir quelques indications sur les salaires que les "fustiers" pouvaient obtenir au XVIe siècle en retour de leur habileté et de leur labeur ? L'opinion distinguée que l'on se fait aujourd'hui de l'*artiste* qui a reçu de la nature des dons spéciaux et livre un travail de qualité rare et exquise, commence à peine à se faire jour sous les Renaissance. La veille encore, un tailleur d'images était payé au même taux qu'un tailleur de pierres. En 1493, à l'occasion des travaux faits à Bourges pour l'entrée de la reine Anne de Bretagne, "l'ymaigier" Guillaume était rétribué à raison de 5 sols par jour ; c'est aussi ce que reçoivent les menuisiers Lyonnais Claude Leonez et Gilles Huart. Les habiles fustiers Amienois, auxquels nous devons les merveilleuses stalles de la cathédrale d'Amiens—dont il sera question au chapitre suivant—Jehan Turpin et Arnoul Boullin, sont payés à raison de 7 sous tournois par jour. Le sou parisis valait un cinquième en plus que le sous tournois. Encore dans ce modeste salaire, celui d'un apprenti se trouve-t-il compris pour chacun des deux maîtres. A l'occasion des embellissements et des décorations que l'on voulut faire faire en grande hâte, pour fêter l'entrée de Louis XII à Troyes, Jacquint Cordonnier, qui passait pour le meilleur menuisier de la ville, recevait 6 sols 6 deniers par jour. Edmond Bonnaffé, qui cite ces chiffres, fait observer que, un demi siècle plus tard, dans la même ville, Dominique Florentin et François Gentil, chargés de travaux du même genre, à l'occasion de l'entrée de Henri II, sont payés à raison, le premier de 30 sols et le second de 15 sols par jour. Le même érudit observe une augmentation de salaires semblable au cours du XVIe siècle sur tous les points de la France. La journée moyenne du menuisier est de 3 sols en 1508 (Amiens), de 4 sols en 1520 (Bourges), de 6 sols en 1551 (Amboise). Et comme ces chiffres ne cessaient de monter, quelques municipalités, comme celle de Dijon, crurent devoir édicter des règlements restrictifs, des "maximums" de salaires, comme nous dirions aujourd'hui. En 1580, on fixe donc par édit échevinal la journée du menuisier, en été, à 4 sols "et nourri," en hiver à 4 sols "et nourri" ; ou bien 9 sols sans nourriture. A Amiens, en 1508, la journée du menuisier était de 3 sols sans nourriture. Mais il ne faudrait pas voir dans cette hausse progressive une amélioration du sort des artisans. Par suite de l'afflux des métaux précieux,

après la découverte du Nouveau Monde, après la conquête du Mexique par Cortès (1519–1524) et celle du Pérou par Pizarre (1524–1541), la puissance de l'argent avait, dans le courant du XVI[e] siècle, considérablement fléchi : 9 sols, en 1580, ne valaient pas beaucoup plus que 3 sols en 1508.

Quant à la valeur relative de ces sommes d'argent, par rapport à ce qu'elles représenteraient de nos jours, il est difficile sinon impossible de la fixer, surtout qu'il s'agit de ce XVI[e] siècle où la valeur de l'argent subit de si nombreuses et de si brusques fluctuations. On a estimé la valeur des livres tournois sous le règne de François I[er], vers le milieu du XVI[e] siècle à quatre fois celle du franc d'aujourd'hui ; une livre représentait quatre francs d'aujourd'hui, un sol aurait représenté 20 centimes. Que si l'on veut ensuite obtenir la valeur de cette monnaie relativement à la puissance de l'argent aujourd'hui, il faut encore multiplier ce chiffre par 5. On aurait donc pour le salaire quotidien d'un huchier à Dijon en 1580, le chiffre de 20 centimes multiplié par 9, soit 1 fr. 80, somme qu'il faut multiplier par 5 à son tour, soit 9 fr. par jour, ce qui nous donne un résultat acceptable.



DESSIN D'ANDROUET DU CERCEAU.

XII

LES MAÎTRES ET LEURS ŒUVRES

FIXONS en terminant notre attention sur quelques-uns des maîtres huchiers de la Renaissance, et arrêtons-nous tout d'abord devant le nom, brillant de plus d'éclat que nul autre, du Dijonnais Hugues Sambin.

Hugues Sambin a été plus qu'un artisan, il a été un grand artiste, un chef d'école. Il a publié des albums de dessins qui ont servi de modèles, dans toutes les parties de la France et au delà des frontières, aux meilleurs ouvriers. Il passa les monts et fréquenta l'atelier de Michel-Ange qui l'honora de son amitié. Il était né, vers 1520, à Talant, aux environs de Dijon. Son père, menuisier lui-même et lui-même nommé Hugues Sambin, vint s'établir à Dijon où il mourut vers 1542. En 1548 notre huchier épouse la fille d'un menuisier de Troyes, Jean Boudrillet, qui était venu établir son atelier à Dijon, depuis 1527.

Dès l'année 1535,—Hugues Sambin avait quinze ans—on le voit travailler au portail de l'église Saint-Michel. Mais il ne fit son chef-d'œuvre que bien des années plus tard. Il fut reçu maître dans la corporation des charpentiers-menuisiers Dijonnais le 8 mars 1549. A partir de cette date, il ne quitta plus que rarement la ville de Dijon, où ses confrères de la corporation l'élurent "maître-juré," à quatre reprises différentes, en 1553, en 1554, en 1556 et en 1560.

Semblable à un grand nombre des artistes de la Renaissance, Sambin ne borna pas son activité au métier dont il faisait son occupation principale. Il n'était pas seulement huchier, mais dessinateur et sculpteur et architecte, voire ingénieur militaire, ainsi qu'en témoignent les nombreux et importants travaux que

nous le voyons exécuter : construction des abattoirs de la ville (on disait alors la "tuerie") ;—construction d'un abreuvoir et d'un moulin, également pour le compte de la ville de Dijon. En 1558, on le trouve inspecteur de "l'artillerie" de la ville ; il propose "plusieurs modèles pour l'équipage d'icelle." Il travaille aux portes des remparts. En 1560, il est chargé d'étudier un projet de canalisation à fin d'amener les eaux nécessaires aux fontaines publiques ; l'année suivante, on lui confie le soin de diriger le curage du Suzon encombré d'immondices. Puis la municipalité requiert ses bons offices pour la décoration des édifices et des rues lors de l'entrée de Charles IX.

De 1566 à 1571, on perd ses traces. Les érudits supposent que, pendant cet espace de temps, il résida à Vienne (Isère) où on lui aurait confié des travaux d'architecture. Son célèbre recueil de cariatides est publié à Lyon, petit in-folio, en 1572. L'ouvrage est intitulé : *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture*, réduict en ordre par maistre Hugues Sambin, demeurant à Dijon. Il est dédié à Léonor Chabot, grand écuyer de France, lieutenant-général du roi en Bourgogne. Ce puissant seigneur employa Sambin aux travaux qu'il faisait faire pour la décoration de son château de Pagny, où notre maître huchier réside pendant vingt-deux mois. Il rentre à Dijon en 1574, où il va être occupé, pendant plusieurs annèes, aux charpentes du Palais de justice, à dresser des plans pour une nouvelle Chambre des requêtes, à la maçonnerie des fortifications de la ville, enfin à la canalisation de l'Ouch.

En 1581, la municipalité de Besançon, mécontente des plans que lui avait soumis un architecte de la ville pour la construction d'un bâtiment communal, demande de nouveaux dessins à Hugues Sambin, qui les livre et voit ses projets adoptés tout aussitôt. Après quoi il se remet à ses travaux de menuiserie et de sculpture sur bois. C'est la clôture de la chapelle du Palais de justice de Dijon qui est sculptée par lui, puis la porte du scrin (archives). En 1592, le Parlement de Franche-Comté lui commande des plans et dessins pour un jubé destiné à l'église de Dôle ; en 1595, il redevient ingénieur militaire et se rend à Salins pour les travaux jugés nécessaires aux fortifications et à la défense de la ville menacée par Henri IV. De Salins il revenait à Dijon, où l'on constate encore son existences en juin 1600. On ignore la date de la mort de ce puissant artiste : on sait seulement qu'en 1602 il n'existait plus.

Fils de menuisier, Hugues Sambin vit deux de ses fils menuisiers comme lui ; un troisième fut "orlogeur" et un quatrième peintre à Salins. Une de ses filles épousa le peintre Dijonnais, A. de Recouvrance. L'"orlogeur" se nommait Jacques et eut un fils qui rentra dans la menuiserie : il fut reçu "maître" à Dijon en 1618. Le nom de Sambin parait s'être éteint à Dijon en 1678, en la personne de Claude Sambin, maître menuisier.

On possède quelques œuvres que l'on peut attribuer avec certitude à Hugues Sambin : tout d'abord la clôture de la chapelle et la porte du scrin du Palais de justice de Dijon. Cette porte a été sculptée vers 1583. C'est une œuvre charmante, d'une rare habileté d'exécution et de l'inspiration la plus heureuse. Certaines parties en sont peut-être surchargées d'ornements. C'était le goût de l'époque, et, il faut le dire, l'un des caractères de l'art de Sambin lui-même. Emile Molinier attribue également à Sambin la porte extérieure du Palais de justice et A. de Champeaux a cru retrouver la marque de son ciseau au plafond de la grande salle de la Cour des comptes de Dijon. Le dessin des stalles de Saint-Bénigne fut également donné par notre artiste, ainsi que celui d'une partie des stalles de Saint-Etienne.

Quant aux meubles proprement dits, on s'accorde généralement à attribuer à Hugues Sambin une armoire et une table aujourd'hui conservées au Musée de Besançon. Elles avaient été faites pour Ferdinand Gauthiot d'Ancier, l'un des commissaires chargés d'examiner en 1581 le projet de façade du Palais communal de Besançon. L'armoire porte la date de 1581 et les armoiries de la famille Gauthiot d'Ancier, "d'azur à un faucon d'argent, armé et couronné d'or et commençant son vol."

Une admirable armoire de la collection de la marquise Arconati-Visconti est également inscrite par Emile Molinier dans l'œuvre de Hugues Sambin. L'éminent érudit la décrit ainsi : "Une armoire à deux vantaux, décorée à sa partie antérieure de trois fortes cariatides, deux hommes et une femme à demi vêtus de draperies et reposant sur des gaines toutes recouvertes de guirlandes de feuillage, de lauriers ou de bouquets de fruits. Chacune des figures porte sur sa tête une corbeille remplie de fruits à laquelle se superposent une série de moulures qui accentuent le rôle de véritables pilatres joué par les cariatides." Ce qui fait de ce meuble un monument unique dans l'histoire de notre art national, ajoute Emile Molinier, "c'est que l'extérieur en a conservé dans sa

presque totalité son décor polychrome primitif. Les cariatides font encore éclater leurs dorures répandues à profusion, entremêlées de décorations vertes, rouges ou bleues, exécutées au vernis, ce qui en accentue l'éclat."

A Sambin peut encore être attribuée, selon toute vraisemblance, l'admirable crédence conservée au Musée du Louvre dont nous donnons ici en frontispice la reproduction en une planche en couleur. La patine en est merveilleuse. Sur l'image que l'on voit plus haut, on a complété l'impression Renaissance qui se dégage de ce meuble en posant sur la plinthe un chauffe-pied de la même époque ; tandis que les deux monstres en cuivre, placés sur le haut de la crédence—d'une époque un peu plus ancienne—représentent des aiguières conservées au Musée de Cluny. Les lambris qui garnissent la muraille, en arrière du meuble, sont dessinés d'après un appartement du château de Beauregard, près de Blois.

On a appliqué au style, dont Sambin a orné les meubles sortis de son atelier, l'épithète de " ronflant." Il est certain qu'on n'y rencontre pas la simplicité harmonieuse, au moins dans l'aspect d'ensemble, les lignes élégantes et délicatement balancées qu'on est charmé de trouver aux meubles des huchiers de Paris, ses contemporains ; mais aussi quelle exécution aisée et admirable de hardiesse et de vigueur !

Les atlantes et les cariatides, les têtes d'animaux et les grotesques, les monstres et les chimères, que Sambin et ses élèves ont répandus à profusion sur les meubles qu'ils ont exécutés, sur les édifices qu'ils ont décorés, sur les portes, les stalles et les clôtures où se sont promenés leurs ciseaux, sont d'une incomparable robustesse, d'une vie et d'un mouvement qui, dans le même ordre, n'ont plus été égalés. Leur art est d'une habileté sans pareille à " tailler " le bois de noyer dont la plupart de leurs œuvres sont faites. Le défaut de ces brillantes créations est dans une certaine lourdeur et dans un " enrichissement " si luxuriant et si abondant, qu'il en pourrait sembler outré et dépasser par moments la mesure du bon goût.

Après le nom de Hugues Sambin on peut placer—*longo intervallo*—celui d'un autre menuisier Bourguignon qui vécut à la même époque : Aubry Tournebert.

Hugues Sambin exerça son influence sur les Lyonnais. Ceux-ci possédaient, depuis le Moyen-Age, des ateliers de menuisiers-sculpteurs et de ciseleurs en bois très célèbres. Au XVI[e] siècle, Jehan de Lyon était employé par le duc de Savoie. A

l'époque dont nous nous occupons, les Romains font venir de l'antique métropole des Gaules les frères Pierre et Mathieu Guillemard, qui sont qualifiés dans la Ville Eternelle *d'intagliatori*. Les Lyonnais Pierre de Loches, Jean de Rouen, Guillaume Huart acquièrent encore au XVIe siècle une grande renommée dans la fabrication des meubles, la décoration des lambris et l'art de "tailler" le bois. Au reste l'industrie du bois sculpté devait continuer de jouir à Lyon d'une situation florissante et cela jusqu'à l'époque de la Révolution. Les Coysevox et la dynastie des Coustou ne sont-ils pas sortis d'ateliers de menuisiers Lyonnais, et eux-mêmes, fiers de leurs origines, ont-ils dédaigné de suivre les traces de leurs ancêtres en sculptant à leur tour le chêne ou le noyer !

Entouré d'une réputation égale à celle du Dijonnais Hugues Sambin, se présente à nous, dans le courant du XVIe siècle, le Toulousain Nicolas Bachelier. Il naquit en 1485. Comme Sambin il alla étudier en Italie dans l'atelier de Michel-Ange, et, comme lui, il fut à la fois huchier, sculpteur et architecte. En 1545 il voyait élever sur ses plans l'église d'Assier (Lot) pour le gouverneur du Languedoc, Galiot de Genouilhac, dont il sculpta le tombeau placé dans cette même église. Les châteaux d'Assier et de Montal furent également construits sur ses plans, ainsi que le pont Saint-Subra (Saint-Cyprien) à Toulouse. Il se transformait ainsi en ingénieur des ponts et chaussées. On lui doit aussi le portail de Saint-Saturnin. A l'exemple de Hugues Sambin, il répandait donc son activité sur les terrains les plus divers. Ses principaux travaux décoratifs sont admirés aujourd'hui dans la cathédrale de Rodez, pour laquelle ils lui furent commandés par l'évêque François d'Estaing. Dans cette même cathédrale, la porte qui sert de nos jours encore d'entrée à la sacristie, est l'œuvre qui peut être mise aujourd'hui avec le plus de certitude, sous le nom de Nicolas Bachelier. Au fait, elle constitue un admirable morceau de l'art décoratif de la Renaissance. On attribue encore au célèbre artiste l'hôtel d'Assezat et l'hôtel de Las Bordes à Toulouse, la décoration de l'église de la Dalbade, enfin les stalles de Saint-Bertrand de Comminges. Quant aux meubles provenant de la collection Soulages, aujourd'hui conservée au Musée du South Kensington à Londres, et qui souvent ont été inscrits dans l'œuvre de Bachelier, on a très justement fait remarquer que le style en indique nettement la fin du XVIe siècle, époque à laquelle l'illustre artiste était depuis longtemps décédé.

Bachelier exerça sur la fabrication et la décoration du meuble Toulousain une influence égale à celle de Sambin à Dijon. L'un et l'autre artiste ont ainsi fortement marqué sur la production de leur temps, l'un et l'autre ont fait école. Bachelier et ses continuateurs restent plus italiens, et par la façon et par les matériaux employés. Ils arrivent à la marqueterie d'ivoire et de nacre et de bois teint. Les formes qu'ils affectionnent sont plus fines, plus élégantes que celles des Dijonnais et le goût en est plus ordonné. Les meubles de la collection Soulages au South Kensington, s'ils ne peuvent être attribués à Bachelier lui-même, comme il vient d'être dit, peuvent donner du moins une idée des procédés et du style de ses élèves.

Avant de quitter le Midi, arrêtons-nous encore aux admirables stalles de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch ; elles sont peut-être les plus belles stalles d'église qui existent en France. Elles furent commencées par un "fustier" du nom de A. Picquepoidre qui a pris l'heureuse précaution de laisser sa signature gravée en une place de son œuvre elle-même. Dans les grandes figures on a cru retrouver la main de Bachelier. Enfin l'artisan qui termina cet ensemble de toute beauté, fut un menuisier qui, comme Bachelier, était de Toulouse—Dominique Bertin. Incomparable série de cent-treize stalles, dont l'exécution fut commencée en 1520 et terminée en 1546. Elles sont en bois de chêne. Le brunissement du temps et un frottement incessamment répété par l'usage qui en a été fait depuis quatre siècles et demi, leur ont donné une patine qui fait penser à la cornaline du ton le plus beau.

Remontons à present vers la Normandie dont les productions occupent une si grande place dans l'art décoratif de la Renaissance, bien que nous n'y puissions pas citer de nom d'une importance égale à ceux des deux maîtres dont il vient d'être question. Les huchiers-menuisiers de Rouen avaient groupé leurs demeures dans la rue de la Vanterie, qui formait le quartier de leur corporation. On a conservé les noms de plusieurs de ceux qui y "ouvraient" au XVIe siècle, Jehan Lehucher, Guillaume Basset, Pierre du Lys, Pierre Danten, Pierre Souldavis, Guillaume de Bourges dit le Grand peintre, Richard et Guillaume Taurin, Nicolas Flamel, Martin Guillebert. C'est dans cette rue de la Vanterie qu'ils avaient construit cette admirable série de maisons en bois sculpté —dont quelques-unes étaient décorées sur leur façade de grands bas-reliefs en terre cuite—qui parvint jusqu'au XIXe siècle, où une municipalité de Vandales—semblable au reste à toutes les

municipalités du monde,—les fit abattre sous couleur d'élargir la voie. L'une de ces maisons a été rebâtie, avec les matériaux mêmes dont elle avait été construite, rue de la Tour Saint-André. La plus remarquable de ces maisons, celle qui dépendait de l'abbaye Saint-Amand, a été transportée et reconstruite à Paris. On a conservé le dessin de la plupart d'entre elles grâce à l'ouvrage de M. de la Quérière, *Maisons de Rouen*. Les dates de construction s'échelonnent entre 1480 et 1550.

Mais le principal titre de gloire des menuisiers de Rouen au XVIe siècle a été le château de Gaillon, bâti et décoré par les soins des cardinaux d'Amboise. Plusieurs des contrats passés pour la décoration de cette résidence seigneuriale ont été conservés, notamment celui qui concerne le "marquetier" Michelet Guesnon, qui fut chargé de "faire la marqueterie aux armoires du cabinet." Il y fit entrer du bois aux teintes et aux dessins veineux variés ; il y employa du bois rouge. Mais le nom qui domine parmi les menuisiers de Gaillon est celui de Colin Castille. Il revient incessamment dans les comptes relatifs à la construction du château que le temps a laissés parvenir jusqu'à nous. Il était menuisier de la fabrique de la cathédrale de Rouen. Ailleurs il est nommé "tailleur d'antiques." Parmi ses collaborateurs on relèvera les noms de Pierre Cornedieu, Richard Delaplace, René Delance, Jehan Dubois, Richard Lemaryé, et surtout Richard Guerpe : fustiers qui étaient tous, comme Colin Castille, établis à Rouen.

L'admirable menuiserie de Gaillon paraît avoir été faite presque tout entière sous l'inspiration de Colin Castille, en particulier les stalles du chœur, ces stalles merveilleuses, qui ont été arrachées d'une manière sauvage, à l'époque de la Révolution, du lieu où elles étaient placées et pour lequel elles avaient été faites, puis sauvées en partie par Lenoir, placées par lui en son Musée des Monuments français aux Petits Augustins d'où elles ont passé à Saint-Denis, où elles sont aujourd'hui, plus ou moins heureusement installées dans la nef de la basilique. Elles sont au nombre de douze, admirable témoignage des procédés de la marqueterie italienne appliqués à l'art français. Nulle part aussi n'apparaît d'une manière plus frappante la juxtaposition des deux styles dont il a été question plus haut : le style gothique—que les documents du temps appellent très justement le "style français"—et le style de la Renaissance italienne que l'on nommait "le style moderne." Voyez notamment un des panneaux de bois sculpté provenant de Gaillon et conservé aujourd'hui au Musée de Cluny. Les bases

en sont du plus pur gothique, reproduisant des profils qui semblent dater du xive siècle. Elles servent de supports à des pilastres du plus pur caractère italien, entre lesquels s'encadrent des baies gothiques surmontées de pinacles où reparaît, avec une absolue franchise de formes, le style italien. Et l'adresse, le goût, le sentiment d'harmonie des artistes qui ont conçu et exécuté ce chef-d'œuvre de style décoratif étaient si fins et si sûrs, que cette juxtaposition de styles d'un caractère différent, loin de donner une impression de désaccord, s'harmonise d'une manière parfaite.

Auprès des stalles de Gaillon et des stalles d'Auch, dont il a été question plus haut, on placera les cent-vingt stalles, réduites au xviiie siècle, au nombre de cent-seize, de la cathédrale d'Amiens. Ici encore nous avons conservé le plus heureusement du monde les noms des ornemanistes et des artisans auxquels nous devons cette œuvre maîtresse de la sculpture picarde à l'époque de la Renaissance. Le dessinateur Jehan Turpin nous a laissé son nom, voire son portrait, sculptés sur l'œuvre même dont il avait donné les modèles. Les stalles du côté droit du chœur sont dues au ciseau d'Alexandre Huet et celles du côté gauche à celui d'Arnould Boullin. Quant aux bas-reliefs des sièges, le " tailleur " en fut Antoine Avernier, tailleur d'images à Amiens, qui entreprit l'exécution de ce beau travail à raison de 32 sous la pièce.

La riche décoration des stalles d'Amiens les a rendues célèbres depuis longtemps : tout y est chargé, surchargé d'ornements, depuis les dais, les entreclos et les accoudoirs, jusqu'aux montants, aux traverses et aux panneaux du dorsal. Cette décoration a été guidée par un sentiment réaliste qui en accroît l'intérêt pour nous, car on y trouve la reproduction fidèle de maints détails de la vie coutumière, des costumes et du mobilier du temps.

De Picardie nous arrivons naturellement à l'Ile de France, où nous trouvons encore les noms de maîtres huchiers et de menuisiers employés pour la plupart à la décoration et à la fourniture du mobilier des résidences royales : c'est Gilles Bauger, Noël Millon, Riolles Richault, Martin Guillebert, Michel Boudin, Louis Dupuis, Severin Nubert, Léon Sagoine, Nely Selany, Jean Bignon, Lardant, Rolland Vaillant, David Fournier, Jehan Huet, Clément Gosset, Raoulland Maillart, Nicolas Broulle, Georges Beaubertrand, Balthazard Poirion, d'autres encore.

Pierre Le Fort, menuisier-coffretier et doreur, fournit, en 1572, le " grand coffre couvert de peau rouge, doré et rehaussé d'argent et de noir, aux armes de la ville," que la municipalité

Parisienne offrit à de Thou, à l'occasion de sa nomination au siège de Premier président du Parlement.

Ambroise Perret était, comme nombre de ses confrères, un sculpteur de grand talent. Ne lui doit-on pas une partie de la sculpture en marbre dont s'orne à Saint-Denis le tombeau de François Ier ? Il travailla au Louvre sous la direction de Philibert de l'Orme et y exécuta, à la suite d'un contrat passé en 1557, la décoration du plafond de la chambre à coucher de Henri II et du cabinet y attenant. Il en fournit notamment le motif central, où l'on voyait le char du Soleil tiré par des chevaux emportés, avec les figures de Mars et de Vénus dans des compartiments, parmi un semis de planètes. Ambroise Perret fit aussi, en collaboration avec Jacques Chanterel, la sculpture des lambris du cabinet du roi, également dessinés par Philibert de l'Orme.

Cet appartement de Henri II, au Louvre, passait à juste titre pour l'un des chefs-d'œuvre d'art décoratif, et plus particulièrement de menuiserie, que la Renaissance eût laissés à Paris. Dès le XVIIe siècle, les écrivains qui s'occupent de la description de la capitale, en parlent avec enthousiasme. On en peut juger, partiellement du moins, aujourd'hui encore, puisque des fragments de ce bel ensemble décoratif ont pu être réunis dans les salles de la colonnade du Louvre. Les "enrichissements" de la chambre et de l'antichambre du roi étaient l'œuvre d'Etienne Cramoy : ils furent exécutés sous la direction de Pierre Lescot. L'œuvre fut commencée vers 1558 et terminée en 1565, avec le concours de quatre menuisiers nommés Raoulland Maillart, Francisque Seibecq, Richault et Noël Biart. Jean Tacquet exécuta le plafond de l'antichambre de la Reine, dont il ne subsiste malheureusement plus rien ; enfin nous pouvons croire que le "fustier" attitré de Catherine de Médicis, François Rivery, prit part à cet imposant ensemble de décorations relevant de son métier.

A Beauvais surgit à cette époque le nom d'un menuisier-huchier fameux, Jean le Pot. C'est à lui que nous devons la belle porte de la cathédrale de cette ville qui a été moulée pour le Musée du Trocadéro où l'on peut en admirer la reproduction. Ce travail, du plus beau style et d'une exécution ferme et délicate tout à la fois, fut terminé en 1535. L'inspiration en est encore toute "française," gothique dirions-nous aujourd'hui, bien que déjà la salamandre de François Ier s'y glisse parmi des feuillures et des rubans de l'ancienne mode. On ignore la date de naissance de Jean le Pot. En 1520 il épousa à Beauvais la fille d'un célèbre

peintre-verrier, Engrand de Prince. Sa mort survint en 1563. Il fut enterré dans le cimetière de l'église Saint-Etienne.

Le menuisier Jean Jacques se fit à Reims une renommée égale à celle de Jean le Pot à Beauvais. Il était le frère de Pierre Jacques, auquel nous devons le tombeau de saint Rémy érigé dans l'abbaye placée sous son vocable. L'œuvre de Jean Jacques la plus connue est une porte qu'il sculpta pour le préau du chapitre métropolitain et qui se trouve aujourd'hui au Musée de Reims : deux vantaux cintrés, décorés de monstres affrontés dont les corps se terminent en arabesques. Ils s'encadrent de pilastres soutenus par des figures ailées et par des hommes accroupis.

Tels sont les principaux huchiers, fustiers, menuisiers et sculpteurs en bois qui émergèrent à l'époque de la Renaissance, dans les diverses provinces de France. Nous avons dit et répété l'influence qu'exercèrent sur eux les maîtres italiens. Il nous reste, en terminant, à mentionner parmi ces derniers les principaux de ceux qui furent attirés en France par les rois et par les grands seigneurs et y exercèrent une action directe, y fondèrent, sous l'inspiration du Primatice et d'autres peintres illustres, une école devenue fameuse sous le nom d'École de Fontainebleau. Parmi les ouvriers Italiens appelés d'outre-monts par Charles VIII, on trouve : Maitre Bernardin de Brissac—de son vrai nom " Brissia "—" ouvrier de planches et menuisier de toutes couleurs." Il est employé par Charles VIII à raison de vingt livres par mois ; et le fameux Domenico de Cortone (Boccador) " faiseur de châteaux et menuisier de tous ouvrages de menuiserie " rétribué également à raison de vingt livres par mois.

Le plus important de ces menuisiers Italiens, qui vinrent exercer leur art en France au XVIe siècle, fut Francisque Seibecq, dit de Carpi. Il est nommé dans les documents du temps " menuisier Italien," ou bien " menuisier ordinaire du roi." Son rôle paraît s'être élevé à celui d'un directeur de travaux et d'un fournisseur de dessins, que réalisaient ensuite les artisans placés sous ses ordres. A Fontainebleau, Carpi parait avoir fait entièrement les boiseries de la galerie d'Ulysse, restaurées depuis lors d'une manière si maladroite : ce fut lui également qui fournit les dessins des boiseries de la chapelle Saint-Germain-en-Laye. Pour cette même chapelle, il sculpta le jubé dont les dessins avaient été fournis par Philibert de l'Orme. Enfin les érudits et les amateurs d'art retrouvent son style et sa manière dans les boiseries du château d'Anet faites pour Diane de Poitiers.

Le temps, ou plutôt les architectes et les restaurateurs n'ont pas respecté les boiseries de Fontainebleau dont l'ensemble eût constitué pour la postérité une source d'enseignement et d'admiration, et lui eût fourni des éléments de critique d'une incomparable valeur. Pour en juger aujourd'hui, nous ne pouvons plus que nous reporter à la série des gravures qui en ont été burinées, heureusement sur d'assez grandes dimensions, au XVII[e] siècle.

Que si nous désirons trouver d'autres œuvres importantes laissées en France à l'époque de la Renaissance par des artisans Italiens, nous les rencontrerons au château de la Bastie que fit faire Claude d'Urfé et dans les stalles de la chapelle d'Ecouen, transportées depuis leur exécution au château de Chantilly.

XIII

LA FIN DE L'ART DÉCORATIF DE LA RENAISSANCE

LES troubles produits par les guerres de religion portèrent un premier coup à la prospérité de la fabrication du meuble en France ; mais l'on n'y trouverait cependant pas la cause de sa décadence à partir de la fin du XVIe siècle. C'est comme une loi, dont il serait difficile assurément de trouver la raison d'être, mais qui se répète avec régularité. Il semble que chaque forme d'art porte en soi des éléments qui s'épuisent à la durée : ou bien c'est l'affaiblissement, l'effacement progressif qui consume les forces créatrices ; ou bien l'art se perd par l'exagération même des formules auxquelles il avait dû son succès. L'inspiration créatrice fait place à la "manière," et la "manière," privée de l'inspiration qui féconde et vivifie, tombe dans l'excès, dans les formes outrées, sous couleur de se perfectionner ou de produire du nouveau.

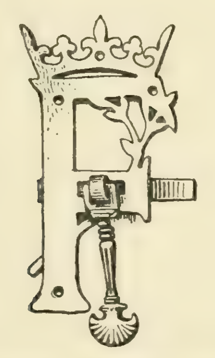
Parmi les écoles provinciales, l'école de Bourgogne, qui paraissait remplie d'une sève si abondante, fut la première à donner des signes de décadence. Les artisans semblaient perdre foi en leur œuvre. Les parties sculptées des meubles vont comme se détachant les unes après les autres, pour faire place à des ornements étrangers à l'art du "fustier." Cette belle, franche et saine décoration, qui donnait toute leur beauté aux lambris, aux tables ou aux bahuts par la manière dont le bois était "taillé," est remplacée par des incrustations, de plus en plus fréquentes, de pâte, de nacre, d'ivoire. Le huchier-menuisier disparait pour faire place à l'ébéniste. Au début du XVIIe siècle, on constate encore chez nos artisans quelques efforts, pour lutter contre l'invasion de plus en plus absorbante des procédés étrangers ; mais, de jour en

jour davantage, les cabinets d'essences exotiques, avec appliques de marbres ou d'essences précieuses, remplacent les vaillantes armoires en bois sculpté.

Avec Catherine de Médicis l'invasion Italienne avait reçu de nouveaux encouragements. Et voici que ce ne sont plus seulement des artistes de grande allure, comme ceux qu'on avait vus sous Charles VIII, François Ier et Henri II ; mais des virtuoses au goût bizarre, aux conceptions lourdes et outrées, recherchant la décoration théâtrale, l'effet, l'apparat, ce qu'on appelle en style d'atelier "le coup de poing."

Il est vrai que, dans ce tumulte, quelques lignes plus calmes ne tardent pas à se dessiner. On en salue la bonne augure en des meubles d'ébène qui font leur apparition en ce début du XVIIe siècle, où l'on voit briller les premiers filets de cuivre. Le jeu des tons, le dessin des lignes et des arabesques d'or sur le bois noir remplace la beauté perdue que donnaient la différence des plans et les jeux d'ombre et de lumière du bois ouvragé. Le menuisier, comme nous venons de le dire, devient ébéniste, mais du moins, dans cette aurore encore indécise d'un art nouveau voit-on briller les premiers rayons sous lesquels naîtra l'art du Grand Siècle, l'art des Boulle et de leurs successeurs.

FRANTZ FUNCK-BRENTANO.



VERROU. COLLECTION LE SECQ DES TOURNELLES.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS

ARNOULT (André).—*La Renaissance en Bourgogne, Hugues Sambin*, dans le *Journal des Arts*, ann. 1888, 10 août, 12 oct., 2 nov., 23 nov.

BAYARD (Emile).—*L'art de reconnaître les styles, architecture, ameublement.* Paris, s.d., in-16.

BONNAFFÉ (Edmond).—*Le Confort, dans la Gazette des Beaux-Arts*, t. VII (1873), p. 546–59.

BONNAFFÉ (Edmond).—*Inventaire des meubles de Catherine de Médicis, 1589.* Paris, 1874.

BONNAFFÉ (Edmond).—*L'art du bois*, dans *L'Art*, t. XIX (1879).

BONNAFFÉ (Edmond).—*Le meuble en France.* Paris, 1887, gr. in-8.

CELLINI (Benvenuto).—*Vie de Benvenuto Cellini, orfèvre et sculpteur Florentin, écrite par lui-même* et traduite par D.-D. Farjasse. Paris, 1883, 2 vol. in-8.

CHAMPEAUX (A. de).—*Le Meuble.* Paris, s.d., in-8.

Comptes des bâtiments du roi, de 1528 à 1571. Paris, 1877–1880, 2 vol.

CORROZET (Gilles).—*Les blazons domestiques*, nouv. éd. (Société des bibliophiles français). Paris, 1865, in-16. L'édition originale date de 1539.

D'ALLEMAGNE (Henry-René.)—*Histoire du luminaire.* Paris, 1890, in-4.

Description du château d'Anet. Paris, 1875, in-4.

DEVILLE (A.).—*Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon.* Paris, 1850.

DEVILLE (J.).—*Dictionnaire du tapissier, critique et historique, de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.* Paris, Liège et Berlin, 1878–1880, 3 vol. in-4.

GAY (Victor).—*Glossaire archéologique du Moyen-Age et de la Renaissance.* T. I, A-Guy, Paris, libr. de la Société de bibliographie, 1887, gr. in-8. (Le second volume n'a jamais paru.)

GEYMULLER (H. de).—*Les du Cerceau, leur vie et leurs œuvres*, d'après de nouvelles recherches. Paris, 1887, in-4, avec planches.

GUILMARD (G.).—*Les maîtres ornemanistes.* Paris, 1880, gr. in-8.

HAVARD (Henry).—*L'Ébénisterie.* Paris, s.d., in-8.

LAVIGNE.—*Étude biographique sur Nicolas Bachelier* (1485–1557), dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*, t. I (1879).

MOLINIER (Emile).—*Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie, du Ve à la fin du XVIIIe siècle*, t. II, *Les Meubles du Moyen-Age et de la Renaissance.* Paris, s.d., in-fol.

MONTAIGLON (Anatole de).—*Jean Goujon et la vérité sur la date et le lieu de sa mort*, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, 2e periode, XXX (1884), p. 377 sq. et t. XXXI, p. 1 sq.

MÜNTZ (Eugène).—*La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* Paris, 1885, in-4°.

MÜNTZ (Eugène).—*Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* Paris, 1889, in-4°.

Ordonnances des rois de France de la troisième race, t. XX et XXI. Paris, impr. roy., 1860–1869, 2 vol. in-fol.

PALUSTRE.—*La Renaissance en France.* Paris, 1885.

PROST (Bernard).—*Hugues Sambin, sculpteur sur bois et architecte*, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, 3e periode, t. VII (1892), p. 123–135.

SAMBIN (Hugues).—*Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecteure*, réduicte en ordre par maistre Hugues Sambin demeurant à Dijon. A Lyon, par Jehan Durant, 1572, pet. in-fol., avec 26 gravures sur bois.

VIOLLET-LE-DUC.—*Dictionnaire d'architecture.*

VIOLLET-LE-DUC.—*Dictionnaire du mobilier.*

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRES		PAGES
I.	LES DEMEURES NOUVELLES	7
II.	DÉCOR INTÉRIEUR	12
III.	LE STYLE DE LA RENAISSANCE	17
IV.	LES INSPIRATEURS ET LES DIRECTEURS DU GOÛT	30
V.	LES MATÉRIAUX EMPLOYÉS	42
VI.	LES LITS	47
VII.	COFFRES, COMMODES, ARMOIRES ET BUFFETS	53
VIII.	LES TABLES	63
IX.	LES SIÈGES	68
X.	LE LUMINAIRE	78
XI.	HUCHIERS ET MENUISIERS	83
XII.	LES MAÎTRES ET LEURS ŒUVRES	95
XIII.	LA FIN DE L'ART DÉCORATIF DE LA RENAISSANCE	106
	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS	109
	TABLE DES ILLUSTRATIONS	111

TABLE DES ILLUSTRATIONS

EN COULEURS

PAGES

CRÉDENCE ÉCOLE BOURGUIGNONNE. Musée du Louvre . . . . *Frontispice*

BAHUT À DEUX CORPS, ÉCOLE DE TOURAINE. Collection Guy Laking . . 19

BAHUT ET CHAISE HENRI II. Musée South Kensington à Londres et Musée Ecossais à Edimbourg 37

COFFRE HENRI II. Clôture Henri II. Musée du Louvre et Musée South Kensington 55

DRESSOIR LOUIS XII. Musée de Cluny 73

PETITE CRÉDENCE. Francois Ier. Musée de Cluny 91

EN NOIR

DESSIN PRIS SUR UN CARTOUCHE. Du Château de Coulonges . . . 5

PANNEAU EN CHÊNE. 1550 16

PANNEAU DE PORTE. Musée Victoria et Albert à Londres 18

PANNEAU DE PORTE. Musée Victoria et Albert à Londres 21

"CHAIRE" À HAUT DOSSIER. XVIe Siècle. Musée du Louvre . . . 24

"CHAIRE" À HAUT DOSSIER. XVIe Siècle. Musée du Louvre . . . 25

ARMOIRE INCRUSTÉE. Fin du XVIe Siècle. Musée du Louvre . . . 26

PANNEAU DE PORTE SCULPTÉ. Musée de Nîmes 27

BAHUT. Musée de Chantilly 28

PILASTRE DE DU CERCEAU 32

PILASTRE DE DU CERCEAU 32

PILASTRE DE DU CERCEAU 33

PILASTRE DE DU CERCEAU 33

LIT DESSINÉ, par Androuet du Cerceau. 1575 34

SILHOUETTE. Ornement de du Cerceau 34

ARMOIRE. Renaissance. Château d'Anet 35

CABINET EN NOYER, AVEC PANNEAUX INCRUSTÉS EN PIERRE DURE. Époque de Henri III. 39

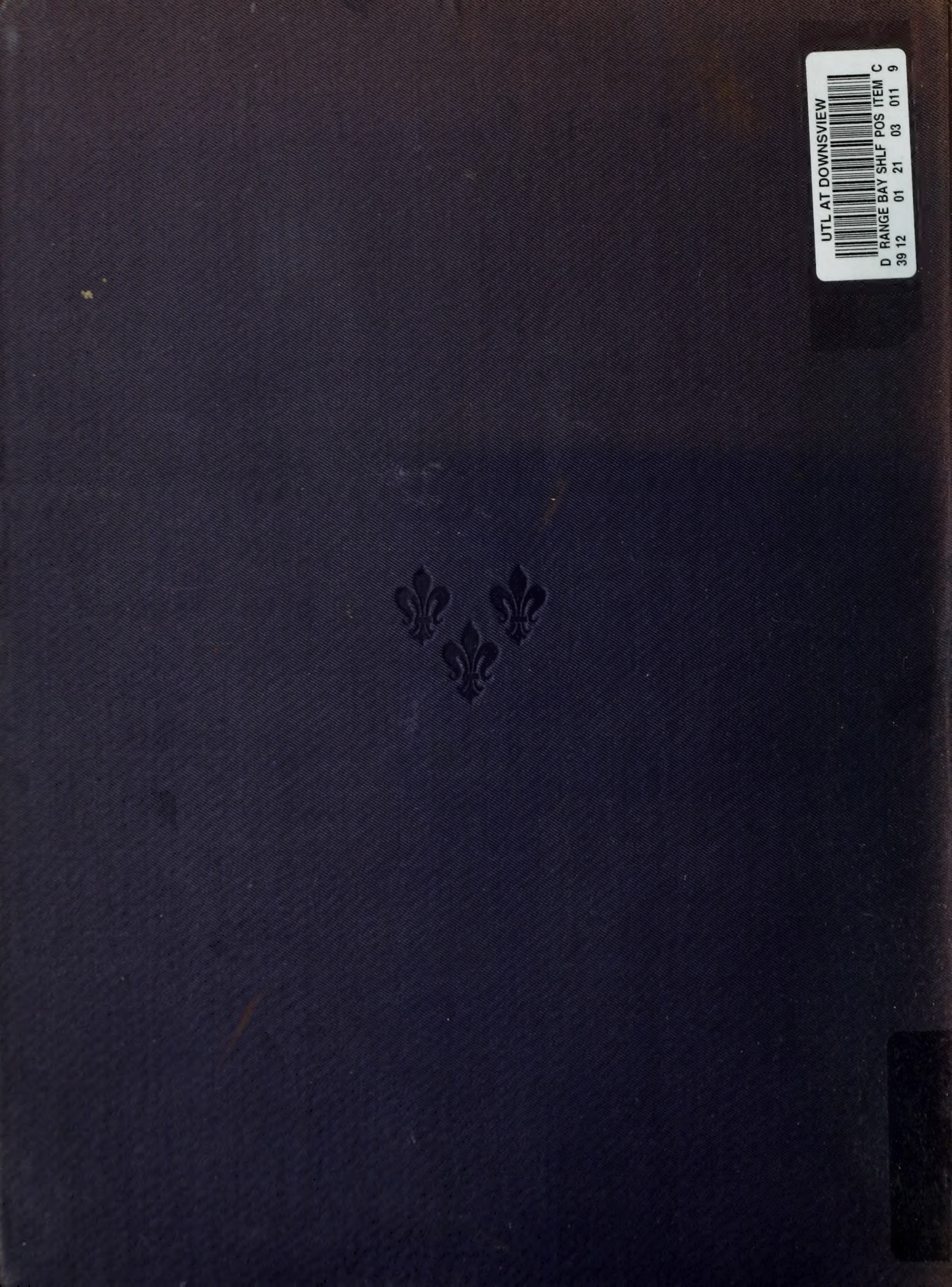
CABINET INCRUSTÉ D'ÉBÈNE ET D'IVOIRE. Époque Henri IV. Collection Peyre . 44

CHEMINÉE. Louis XIII. Château de Cormatin 48

LIT DE CATHERINE DE MÉDICIS. Château de Chenonceaux 49

PAGES
COUCHETTE (DATE 1583). COLLECTION CHABRIÈRE-ARLÈS 51
COFFRE À COUVERCLE BOMBÉ. MUSÉE DE CLUNY 54
COFFRE EN NOYER SCULPTÉ. COMMENCEMENT DU XVIE SIÈCLE. MUSÉE DU LOUVRE . 57
DRESSOIR EN BOIS SCULPTÉ. ÉPOQUE FRANÇOIS IER. CHÂTEAU DE PARNHAM . . 58
BAHUT RENAISSANCE. MUSÉE DU LOUVRE 60
BAHUT LOUIS XIII 61
TABLE EN NOYER. FIN DU XVIE SIÈCLE 64
TABLE. DESSIN D'ANDROUET DU CERCEAU 64
TABLE EN NOYER SCULPTÉ. FIN DU XVIE SIÈCLE 66
"CHAIRE." COMMENCEMENT DU XVIE SIÈCLE 68
"CHAIRE." FRANÇOIS IER 69
"CHAIRE." HENRI II. MUSÉE CARNAVALET, PARIS 69
"CHAIRE." CHÂTEAU DE CHENONCEAUX 70
"CHAIRE." SCULPTÉE VERS 1560 70
FAUTEUIL. MUSÉE VICTORIA ET ALBERT 71
BANC. XVIE SIÈCLE 71
ESCABEAU OU SELLETTE 76
CHANDELIER, COMPOSÉ PAR RENÉ BOIVIN 77
LUSTRE 78
GUÉRIDON SCULPTÉ 84
SOUFFLET XVIE SIÈCLE. COLLECTION YVON 84
FAUTEUIL LOUIS XIII. PALAIS DE FONTAINEBLEAU 85
BAHUT LOUIS XIII. PALAIS DE FONTAINEBLEAU 86
MEUBLE À DEUX CORPS. MILIEU DU XVIIE SIÈCLE. MUSÉE DE CLUNY . . . 87
DESSIN D'ANDROUET DU CERCEAU 94
VERROU. COLLECTION LE SECQ DES TOURNELLES 107

LES ARTS GRAPHIQUES : IMPRIMEURS-ÉDITEURS, VINCENNES.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 01 21 03 011 9